LA MISE EN ABYME DANS LES ARTS

Odile Allimann et Emilie Revaz

MISE EN GARDE

Cet ouvrage est composé à la façon de miscellanées. Il n'a pas d'ordre, il n'a pas de sens. Attrapez-le à la page de votre choix, tournez-le dans l'un des deux sens que vous souhaitez. Cher lecteur, soyez prévenu : en choisissant d'ouvrir ce livre, vous acceptez de jouer le jeu.

Énoncé théorique de master

École Polytechnique Fédérale de Lausanne
Section architecture

Odile Allimann et Emilie Revaz
Sous la direction du professeur
Nicola Braghieri

Janvier 2015

ABYME, nom masculin : Du latin abyssus et du grec ancien αβνσσος (àbussos), de α privatif et de byssos («fond de la mer»), abyme signifie donc «sans fond». Orthographié aujourd'hui «abîme», il prend alors plusieurs acceptions. Au sens premier, c'est un gouffre profond, un précipice, une cavité dont les limites sont insondables. De manière figurative, il signifie ce qui est extrême, le plus haut degré concevable, le mystère, l'infini ou même le néant. En religion, il symbolise donc l'Enfer. Spécifiquement, en héraldique, dans l'expression « en abyme », ce mot représente une pièce placé au centre de l'écu qui ne touche rien d'autre, et qui est en fait une réplique de l'écu miniaturisé.

Nota Bene : Nous avons décidé pour la rédaction de cet ouvrage de respecter l'orthographe qu'André Gide a utilisée lorsqu'il a parlé le premier de « mise en abyme ».

«Plus je sonde l'abyme, hélas! plus je m'y perds.»

Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*

Mise en bouche

Deux miroirs. Placés l'un en face de l'autre, ils se dupliquent et échangent leur reflet à l'infini.

Nous avons tous déjà eu un premier contact avec une mise en abyme. Que ce soit par ce jeu de deux miroirs ou que ce soit par une image qui contient une réplique exacte d'elle-même en miniature, et sur cette miniature, l'image se répète maintes fois jusqu'à devenir imperceptible. Peut-être même avons-nous déjà lu un roman dont l'histoire raconte une autre histoire semblable à celle que nous sommes en train de lire. Mais n'allons pas trop loin. Ce premier contact vous a-t-il laissé insensible? Probablement pas. Ce phénomène a sûrement dû vous interpeller car il est fascinant de voir qu'un objet peut à la fois revendiquer sa propre existence et se contenir lui-même.

Le meilleur moyen de comprendre ce qu'est une mise en abyme est de l'imaginer comme un miroir, comme une glace placée dans une oeuvre et qui permet d'en révéler ses facettes. C'est un outils rhétorique, qui offre la possibilité à l'oeuvre de dévoiler une partie d'elle-même, de révéler un secret sur sa conception, d'ajouter une dimension de conscience à l'oeuvre d'art.

On retrouve l'utilisation de ce procédé dans la plupart des arts comme la littérature, la peinture ou le cinéma, où il a été théorisé et explicité. Cet ouvrage propose de révéler la présence de mise en abyme ainsi que d'en montrer les mécanismes à travers les arts. Il s'agit donc dans cette partie de comprendre en quoi elle consiste, afin de pouvoir l'appliquer à l'architecture. Bien sûr, il ne s'agit ici que de quelques pièces choisies parmi les très nombreuses oeuvres dans lesquelles ce concept est présent, le but principal étant de pouvoir mener à terme le parallèle avec l'architecture dans l'autre partie de cet ouvrage.

La mise en abyme est une mise en conscience et en lumière des coulisses de l'oeuvre. Comme dans toute mise en scène qui se respecte, il existe plusieurs niveaux de mécanismes de l'ombre à révéler, qui peuvent être lus selon une gradation. La premier niveau est la conscience du miroir, d'un reflet de l'oeuvre à l'intérieur d'elle-même, passage obligatoire

avant de chercher à en comprendre d'avantage. Ensuite intervient la conscience de l'auteur, du créateur en tant que personne qui a façonné l'oeuvre. Celui-ci est capturé par un miroir-piège à l'intérieur de son ouvrage, il y laisse sa trace, son empreinte. Puis logiquement, le troisième niveau est la conscience d'un spectateur, d'une personne à qui s'adresse l'objet. Les rapports entre auteur et lecteur prennent alors une grande importance. La communication entre les deux devient plus directe et plus évidente.

Le quatrième niveau consiste à révéler le jeu qui peut alors prendre forme entre les deux protagonistes de la mise en abyme et bien sûr, comme pour tout jeu, d'en expliciter les règles et le rôle de chacun. Finalement, le dernier niveau de conscience est l'idée de se perdre dans ce jeu et dans l'oeuvre, afin de mieux se retrouver ensuite. C'est à ce niveau que l'imaginaire des protagonistes serait le plus sollicité. C'est à ce niveau également qu'une abyme onirique se dévoilerait, comme apothéose de la mise en abyme, menant au vertige, à l'infini.

Lecteur, si vous décidez de suivre l'ordre des pages, c'est en suivant cette gradation que vous entrerez dans le monde de la mise en abyme dans les arts. Ainsi se succèderont Mise en reflet, Mise en présence, Mise en scène, Mise en jeu et Mise en rêve. Bien sûr, si cet ordre n'est pas celui que vous avez choisi, il n'appartient qu'à vous de tourner la page à tout instant, de choisir un chapitre au hasard ou de suivre le thème qui vous inspirera confiance. Car au fil des pages, vous allez découvrir cinq thèmes qui proposent un autre ordre de lecture, une autre façon de faire des liens entre architecture et arts : échelles, limites, illusions, intra-muros et langage de la construction.

Et s'il s'avère que ce sont les exemples architecturaux de mise en abyme qui vous intéressent en cet instant précis - ou à tout moment de votre lecture - rien de plus simple. Il vous suffit alors de faire effectuer à l'ouvrage que vous tenez entre vos mains, une rotation de 180°, soit un demi-tour, et vous serez entré dans l'autre partie, la partie architecturale.

Au fond, la mise en abyme est un langage invisible, perceptible seulement par celui qui décidera d'y être sensible. Lecteur, il n'appartient donc plus qu'à vous de jouer le jeu.

« DE MÊME QUE LES MISES EN ABYME AU NIVEAU DE LA FICTION S'ATTAQUENT, NOUS L'AVONS REMARQUÉ, AU TEMPS DE LA FICTION, LES MISES EN ABYME TEXTUELLES CONTESTENT DANS SON PRINCIPE CETTE CHRONOLOGIE DU LIVRE, L'ORDRE SUCCESSIF DES FEUILLETS. IL SERAIT DONC SOUHAITABLE QU'UN LIVRE ISSU DE CE PRINCIPE SUPPRIMÂT DE L'ANGLE DE SES PAGES LES CHIFFRES COUTUMIERS DE LA PAGINATION. S'IL ÉTAIT CONSÉQUENT, CE LIVRE SINGULIER DEVRAIT AUSSI PROSCRIRE L'ORIENTATION QUE DÉTERMINE LA PRÉSENCE D'UNE PREMIÈRE PAGE DE COUVERTURE FRAPPÉE D'UN TITRE. IL POURRAIT ALORS ENVISAGER QU'UN DEUXIÈME TITRE, SUR L'AUTRE FACE DE SA COUVERTURE, VIENNE BALANCER LE PREMIER. ET, COMME IL ARRIVE À SON TEXTE DE SE DÉDOUBLER, CE DEUXIÈME TITRE POURRAIT ÊTRE LA RÉPLIQUE DU PREMIER. »

Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*

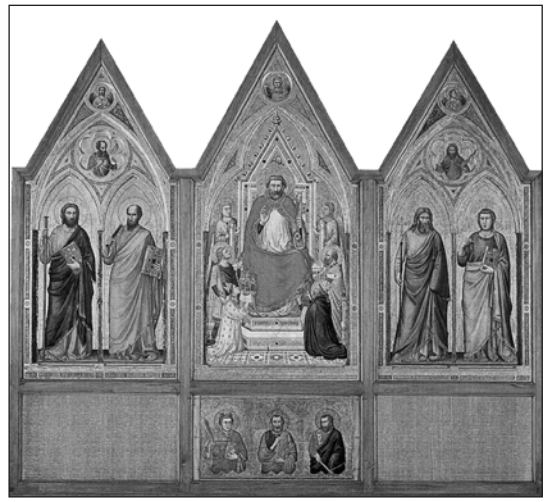
Premier niveau : Mise en reflet

Cher lecteur, le premier niveau de la mise en abyme dans les arts est un processus simplement récursif. On peut l'identifier à un miroir, une glace. C'est un procédé qui, une fois présent dans une oeuvre, permet d'en refléter un ou plusieurs aspects. Il peut également refléter un objet extérieur à l'oeuvre, pour autant que celui-ci ait un rapport avec elle. En effet, pour qu'il s'agisse de mise en abyme, tout élément révélé doit être en lien avec le cadre dans lequel il s'insère. C'est seulement à cette condition qu'elle devient un véritable outils rhétorique, source d'un message secret à l'attention du spectateur.

Il s'agit donc d'un langage qui permet de prendre conscience d'une dimension supérieure à celle basique de l'oeuvre elle-même. La mise en abyme, par son principe de réflexion, permet de s'interroger sur l'art, son rôle, sa conception. Elle montre l'envers d'un décor, permet de voir au-delà du cadre en déplaçant les limites traditionnelles de l'oeuvre. Car derrière chaque objet artistique se cache de nombreux secrets. Une partie de ceux-ci sont donc placés, par la mise en abyme, à portée de main du lecteur.

Il est difficile de parler de miroir sans parler du mythe de Narcisse. En effet, c'est après être tombé amoureux de son propre reflet à la surface d'une source que Narcisse va se laisser dépérir tout en observant son image de longs jours durant. Cela le mènera à sa propre mort, à cause de cette passion qu'il ne peut assouvir. Image et réalité s'influencent réciproquement, chacune révélant une partie de l'autre.

Dans les différents exemples artistiques qui suivent, les oeuvres seront donc parfois contenues en plus petit à l'intérieur d'elle-même, après avoir été déformées, transformées en fonction du souhait des auteurs. Les oeuvres pourront également contenir en elles-mêmes des reflets d'un monde plus large, initiant alors un dialogue avec lui par ces petits reflets soigneusement déposés. Dans chacun des exemples, le miroir sera présent dans l'art, non pas sous sa forme conventionnelle de vitre argentée, mais sous des formes plus subtiles et variées que vous n'allez pas tarder à apercevoir.



Triptyque Stefaneschi.

Arts et échelles 1.

Giotto di Bondone - Triptyque Stefaneschi

Italie, 1315-1320

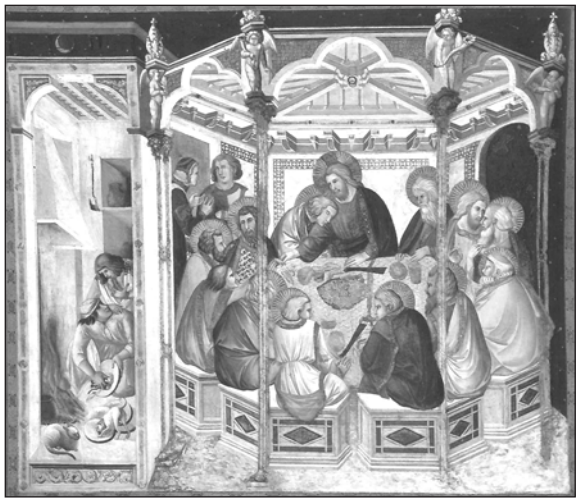
Bien que le concept n'ait pas encore été identifié à cette époque, le procédé de mise en abyme se retrouve dans certaines peintures religieuses. Le *Triptyque Stefaneschi* qui se trouvait autrefois dans l'ancienne basilique Saint-Pierre de Rome en est l'exemple.

Son commanditaire, le cardinal Stefaneschi, a fait faire ce retable dans le but de ramener la papauté à Rome. Il est représenté sur les deux faces du retable. Sur le recto, destiné aux fidèles, il est à genou devant le Christ et est fondu dans la masse des autres personnages. Sur le verso, destiné aux prélats, il se trouve toujours à genou mais cette fois devant Saint Pierre. Les personnages sont plus grands et donc plus détaillés sur cette face. On distingue alors, dans la main du cardinal, le triptyque-même miniaturisé, qu'il est en train d'offrir à Saint Pierre, reconnu comme le tout premier pape dans la chrétienté.

Cette mise en abyme permet de marquer l'oeuvre de sa propre histoire : elle reflète subtilement le contexte de l'oeuvre réelle en montrant son commanditaire et son destinataire. Elle a ici un rôle modeste, car elle se trouve sur la face arrière et c'est seulement en détaillant l'oeuvre que l'on peut identifier

Détail de la face verso.

ce triptyque qui se répète à l'intérieur de lui-même. En traversant les siècles, le retable emporte avec lui un peu de son histoire. Ici, le sujet de la mise en abyme n'est donc pas la réalisation même de l'oeuvre - on ignore tout du peintre resté complètement anonyme - mais c'est son contexte historique et politique.



La Cène.

Arts intra-muros 1.

Pietro Lorenzetti - La Cène

Assises, 1315-1330

Cette célèbre représentation de la cène est construite sur le principe de l'espace clos. On peut clairement délimiter un intérieur, lumineux et architecturé, par rapport à un extérieur plus vaste et sombre. La mise en abyme se retrouve ici dans le sens où elle montre deux espaces distincts, enchâssés l'un dans l'autre. Dans le cadre du tableau, il y a la représentation de l'espace extérieur, particulièrement détaillé pour son époque. Dans celui-ci se trouve un second cadre, l'espace architecturé, qui est comme coupé et indépendant de son contexte, provoquant ainsi une ambiguité entre clôture et fermeture.

Les personnages sont placés dans cette pièce en forme de polygone, ils regardent en direction du centre où est placé le Christ, comme si chacun n'avait conscience que de cet espace à cet instant, coupé de la réalité extérieure. Les trois pans de mur face au spectateur disparaissent, afin de permettre à l'oeil de celui-ci de pénétrer l'espace. Le peintre l'invite ainsi à observer le repas.

Seuls deux individus sur la gauche ne sont pas compris dans ce premier espace intérieur. Par la scène se déroulant en annexe du tableau central, on voit que la vie suit son cours dans le

monde englobant la scène principale. Ces deux personnages font le lien entre spectateur et peinture, entre intérieur et extérieur, ils sont posés par le peintre comme une porte ouverte vers ce monde clos. Ils représentent le seuil entre les deux espaces encastrés l'un dans l'autre.

A l'extérieur, des étoiles sont peintes, comme des indices permettant de comprendre que cette scène est comprise dans un monde plus vaste. Il s'agit donc ici d'un espace dans un espace, d'un système de réalités complémentaires et enchâssées, créant une mise en abyme.

Arts et échelles 2.

William Shakespeare - Hamlet

Londres, 1603

En littérature, il existe un exemple relativement ancien et donc très innovant pour l'époque de mise en abyme. Il s'agit de l'oeuvre de William Shakespeare, dans laquelle cette forme stylistique est utilisée à maintes reprises. Certains auteurs plus récents se sont d'ailleurs risqués à essayer de théoriser cette figure. Une des meilleures définitions fut donnée par Jean Ricardou, qui cite ici Hugo, : « Toutes les pièces de Shakespeare [...] offrent à l'observation une particularité qui semble avoir échappé jusqu'à ce jour aux commentateurs et aux critiques les plus considérables [...]. C'est une double action qui traverse le drame et qui le reflète en petit. »[1]

Prenons l'exemple de *Hamlet*, pièce majeure de l'oeuvre de Shakespeare. Dans cette oeuvre, le lecteur assiste à une pièce de théâtre dans la pièce de théâtre. En effet, pour que la vérité éclate, le personnage d'Hamlet fait jouer devant le roi une pièce intitulée *La Souricière*. Celle-ci est le reflet de ce qui s'est réellement passé dans la narration. Ce miroir qui reflète une image transformée de la réalité suggère déjà une fin, alors que celle-ci n'a pas encore eu lieu. Par l'utilisation de la mise en abyme, le personnage du roi est donc mis face à une prolepse au même instant que le lecteur, bien qu'ils n'appartiennent pas au même niveau de narration.

Différents niveaux de narrations sont donc enchâssés, instaurant des similitudes entre eux par l'utilisation de ces miroirs placés au sein même de l'oeuvre.

1 Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Editions du Seuil, Paris, 1973, p.49

Le Jardin de Paradis.

Arts intra-muros 2.

Maître du Haut-Rhin - Le Jardin de Paradis

Francfort, 1410-1420

Ce tableau réalisé par un peintre dont on ne connaît pas l'identité représente l'idée même du jardin clos. A l'intérieur d'une muraille blanche sont représentés Marie, Jésus et six saints. Plantes et animaux sont également présents dans cette espace, peints de façon si minutieuse qu'il est possible d'identifier les espèces. C'est presque comme si l'on avait à faire ici à un herbier, recouvert de fidèles reflets de réalité.

Cette scène représente le paradis, soit un espace utopique et rêvé, image parfaite de la nature réelle. C'est un espace que l'on imagine autarcique d'après sa représentation, comme un microcosme inscrit dans quelque chose de plus vaste. En effet, le peintre a pris soin de nous laisser l'indice d'un espace plus large dans lequel est contenu ce jardin clos. A l'arrière on aperçoit un arbre qui a grandit au-delà de la muraille. Il s'agit donc de la représentation d'un espace à l'intérieur d'un autre espace, plus vaste.

La perfection avec laquelle tout a été réalisé et l'idéal auquel l'ensemble s'identifie font qu'il s'agit ici d'une vision rêvée de la réalité. On retrouve cette idée dans différentes représentations d'espaces clos.

«EST MISE EN ABYME TOUT MIROIR INTERNE RÉFLÉCHISSANT L'ENSEMBLE DU RÉCIT PAR RÉDUPLICATION SIMPLE, RÉPÉTÉE OU SPÉCIEUSE.»

Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*

«EST MISE EN ABYME TOUT MIROIR INTERNE RÉFLÉCHISSANT L'ENSEMBLE DE L'*ARCHITECTURE* PAR RÉDUPLICATION SIMPLE, RÉPÉTÉE OU SPÉCIEUSE.»

Deuxième niveau : Mise en présence

La mise en abyme est utilisée dans le but de rendre visible l'invisible, de révéler la structure même de l'oeuvre ou d'un objet extérieur et qui permettrait de l'expliciter. Elle révèle donc ses propres coulisses. Le premier objet de ces coulisses qui est mis en lumière, c'est l'auteur lui-même.

C'est ainsi que va se développer le deuxième niveau de conscience, autour de l'auteur, personnage vital à l'oeuvre et traditionnellement absent.

Par la mise en abyme, l'oeuvre devient consciente d'elle-même, consciente de son propre espace de création, consciente de son créateur. C'est donc tout naturellement que l'on aperçoit ce dernier apparaître au détour d'une page. Celui-ci est révélé par la présence d'un miroir-piège, miroir plan ou déformant selon les situations. L'auteur utilise alors son reflet pour permettre au spectateur d'entrer un peu plus dans le dessous des choses. Il s'auto-représente dans son oeuvre, afin de rendre plus évident un des mécanismes impliqués dans la réalisation de tout art.

Pour se représenter, les auteurs ont fait preuve d'imagination et opèrent tous à leur façon et en fonction du médium avec lequel chacun travaille. On retrouve des exemples où l'auteur est directement présent dans l'oeuvre et d'autres exemples où seuls des indices de sa présence sont visibles.

L'autoportrait fait bien sûr partie de ce niveau de révélation, puisqu'il est l'image même de l'auteur mise en scène par lui-même. La citation est également à rattacher à ce niveau, puisqu'elle est image de l'auteur également. Comme l'explique Antoine Compagnon, « toute citation, de manière analogue, est aussi une image : un instantané, un angle de vue sur le sujet de l'énonciation, un cliché pris sur le vif. C'est un aperçu sur l'auteur et sur un détail de sa biographie. »[1]

Avec la prise de conscience non seulement de la présence, mais également du rôle crucial de son auteur, l'oeuvre amorce une réflexion qui l'entraîne vers une certaine autonomie.

1 Antoine Compagnon, La seconde main ou le travail de la citation, Editions du Seuil, Paris, 1979, p. 336

Arts et langage de la construction 1.

André Gide - Journal

France, 1889-1939

Pour expliquer l'origine du terme « mise en abyme », c'est vers André Gide qu'il faut se tourner. En effet, c'est sous sa plume que ce procédé trouve son appellation en 1893 dans son *Journal* :

« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à sont tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Willhelm Meister, les scènes de maisonnettes ou de fête au château. Dans La Chute de la maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait le mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second « en abyme ». »[1]

Ainsi, de nombreux écrivains ou peintres avant Gide avaient déjà utilisé ce procédé afin « d'éclairer » leur oeuvre mais également afin de la rendre plus complexe en raison des nouvelles interrogations qu'elle entraîne. La mise en abyme telle que nous la définissons aujourd'hui connaît alors une sorte de renaissance grâce à Gide. Le fait de lui avoir donné un nom permet de l'identifier et donc de mieux la comprendre. Il est intéressant de relever que c'est dans l'héraldique, la science du blason, que Gide va chercher sa dénomination. C'est en effet un procédé géométrique qui donne son nom à la mise en abyme. On comprend alors que cette notion, qui est d'abord principalement utilisée en littérature et en peinture,

1 André Gide, *Oeuvres complètes d'André Gide*, éd. augm. de textes inédits établie par L. Martin-Chauffier. 1, Journal, 1er-2e cahiers ; Paris, Gallimard, 1932, p. 511

peut être appliquée dans bien d'autres domaines.

Quel est donc la motivation de Gide à utiliser une écriture mise en abyme ? Dès ses premiers écrits, on peut apercevoir toute sa réflexion au sujet de la position de l'auteur par rapport à l'oeuvre. Dans *Les Cahiers d'André Walter* et dans *Paludes*, la limite entre le personnage narrateur de l'oeuvre et l'auteur lui-même est floue. Sont-ils une seule et même personne ? L'auteur semble s'être créé un double afin de lui donner vie dans son oeuvre. Alain Goulet dans *L'auteur* affirme que « Ainsi l'écriture pourra-t-elle progresser, selon un mécanisme de projection de soi et de mise à distance, c'est à dire par une sorte de transfert. »[1] Cette méthode permet à l'auteur de s'interroger sur sa condition et elle permet d'instaurer un dialogue entre lui-même et son oeuvre. C'est un phénomène de réciprocité, comme il l'explique dans son *Journal* :

« J'ai voulu indiquer dans cette *Tentative Amoureuse*, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie ; [...] Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est cette réciprocité que j'ai voulu indiquer ; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là ; et c'est aussi tout simplement un conte. »[2]

Ce sont là les premiers effets de la mise en abyme pour Gide. Dans *Le Roman symboliste : un art de l' « extrême conscience »*, Valérie Michelet Jacquod explique que « La mise en abyme est donc l'un des moyens que les symbolistes élisent pour répondre par l'écriture à la question du Moi, puisque l'oeuvre capable de prouver son autosimilarité est aussi celle qui légitimera l'existence de son auteur. »[3]

1 Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, *L'auteur*, Presses universitaires de Caen, Caen, 1996, p.137

2 André Gide, *Oeuvres complètes d'André Gide*, éd. augm. de textes inédits établie par L. Martin-Chauffier. 1, Journal, 1er-2e cahiers ; Paris, Gallimard, 1932, p. 511

3 Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'«extrême conscience»*, p.444

Pour arriver à cette conscience de soi, Gide raconte qu'il s'aide d'un miroir lorsqu'il écrit :

« J'écris sur ce petit meuble d'Anna Shackleton qui, rue de Commaille, se trouvait dans ma chambre. C'était là que je travaillais ; je l'aimais, parce que dans la double glace du secrétaire, au-dessus de la tablette où j'écrivais, je me voyais écrire ; entre chaque phrase je me regardais ; mon image me parlait, m'écoutait, me tenait compagnie, me maintenait en état de ferveur. »[1]

Le miroir lui offre donc un point de vue sur lui-même, afin de lui montrer les mécanismes externes à son écriture. Pour Gide, l'auteur est au centre de toutes les réflexions.

1 André Gide, *Journal 1887-1925*, Gallimard, Paris, 1996, p.578

Les Époux Arnolfini.

Arts et limites 1.

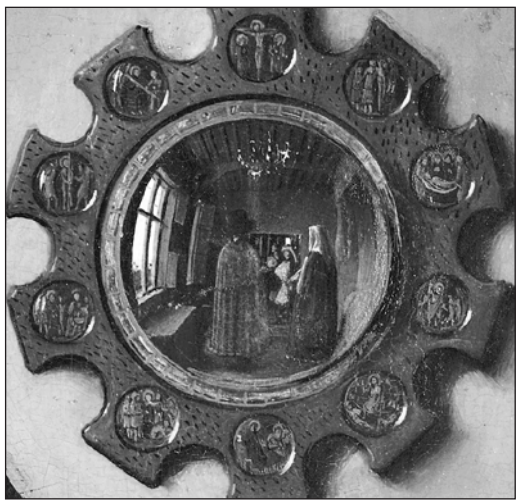
Jan Van Eyck - Les Époux Arnolfini

Flandre, 1434

Dans la peinture flamande, la mise en abyme a été beaucoup expérimentée grâce à l'utilisation d'un miroir au sein de l'oeuvre. *Les Époux Arnolfini*, en est l'un des exemples les plus célèbres.

Au centre de l'oeuvre, là où converge la perspective, se trouve un petit miroir convexe. Cette mise en abyme du tableau nous donne un second point de vue sur celui-ci. Il reflète non seulement sous un nouvel angle ce qui se trouve dans son cadre, mais il dévoile surtout l'envers de l'oeuvre, l'espace où se trouvait le peintre et l'espace où nous nous trouvons en tant que spectateurs. Ainsi, l'invisible est rendu visible grâce à la mise en abyme. Par la déformation de sa surface et donc par son jeu optique, le miroir permet de ramener « à l'intérieur de l'oeuvre des réalités qui lui sont (fictivement) extérieures »[1]. Il agit comme un espion, comme un deuxième oeil. Les peintres flamands se servaient souvent de cet outil pour introduire l'espace qui serait exclu du champ de vision. Quentin Matzys dans *Le Peseur d'or* en est un autre exemple, mais son miroir déborde entièrement de l'espace de la représentation en

1 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p.22



Détail du tableau.

montrant uniquement ce qui n'est pas déjà représenté dans le tableau. Van Eyck s'en est servi, lui, pour montrer les époux vus de dos ainsi que deux autres personnages qu'ils ont devant leurs yeux et dont nous, spectateurs, ignorons la présence. L'inscription au-dessus du miroir confirme qu'il s'agit du peintre, ainsi que de sa femme, comme certains le supposent. « Il se peindrait en train de se peindre »[1], on remarque déjà ici une volonté de l'artiste de se représenter dans son travail, cela restant encore néanmoins très timide comparé à ce que Vélasquez réalisera environ deux-cents ans plus tard.

Le miroir peut alors avoir un rôle ambivalent : soit il est vu comme une intrusion, comme un piège, car il capture à l'insu des personnages ou des images que le spectateur est sensé ignorer. Soit il peut être vu comme un moyen pour le peintre d'en dire plus que ce qu'il peut mettre dans son oeuvre déjà limitée par quatre côtés. Il est une manière de dépasser la limite de l'oeuvre et de révéler un espace plus complexe. Il est donc soit un oeil inquisiteur, soit une porte vers un autre espace.

Néanmoins, l'utilisation du miroir dans la peinture limite la mise en abyme. La réalité visuelle ne propose qu'un espace fini car une seule duplication de l'oeuvre est possible en raison de la position du miroir. Dällenbach affirme même qu'« ainsi

1 Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Fayard, 1978, p.280

comprend-on que les miroirs picturaux n'aient pu, de façon durable, attacher la pensée gidienne : l'intrusion qu'ils opéraient n'était qu'une approximation assez déficiente de la structure rêvée »[1].

1 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p.22

Arts et échelles 3.

André Gide - Les Faux-Monnayeurs

Paris, 1925

Au fil de l'évolution de l'écriture de Gide, on se rendra compte que la mise en abyme sera utilisée à d'autres fins. En effet, en plus d'être révélatrice pour l'auteur, elle le devient également pour le lecteur. *Les Faux-Monnayeurs* est l'un de ses romans où la mise en abyme atteint son apogée. De nombreux personnages sont mis en scène, mais l'accent est mis sur l'un d'eux, Edouard, qui est en train d'écrire un roman. Des pages de son journal sont dévoilées au lecteur. C'est dans celui-ci que l'on apprend que le titre de son roman s'intitule *Les Faux-Monnayeurs*. On comprend alors qu'il est en quelque sorte un double de Gide, qu'il utilise pour transmettre ses réflexions face à l'écriture. On peut lire dans le journal d'Edouard des passages où l'on sent que l'auteur réel, Gide, a pris le dessus :

« [...] Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j'imagine que je suis. Ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire c'est à ma propre réalité. Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois. »[1]

Ainsi, au cours du roman, tout ce qui se passe derrière l'écriture nous est dévoilé, cela grâce à la mise en abyme. Pas une seule fois des passages du livre d'Edouard, *Les Faux-Monnayeurs*, ne nous sont révélés. Cela prouve que ce qui compte est le fait d'écrire et non l'histoire-même, comme le suggère l'analyse d'Alain Goulet qui affirme que l' « un des intérêts majeurs des *Faux-Monnayeurs*, c'est bien de mettre en scène les coulisses du roman [...] »[2]. En nous faisant accéder à l'envers du décor, Gide instaure une nouvelle relation avec le lecteur, comme s'il lui donnait les clés d'un secret. Mais est-ce que les *Faux-Monnayeurs* d'Edouard est le même roman que les *Faux-*

1 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Paris, 1925, p.73

2 Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, L'*auteur*, Presses universitaires de Caen, Caen, 1996, p.145

Monnayeurs de Gide ? Cela signifierait que nous sommes en train de lire l'histoire de l'écriture d'un roman alors que nous avons ce roman-même entre les mains. Ainsi, l'oeuvre maîtresse se reproduit à l'intérieur d'elle-même, ce qui illustre la mise en abyme de Gide. Ce dernier a même écrit en parallèle le *Journal des Faux-Monnayeurs*, où il se confie entre autre sur la mise en scène de ses personnages. Y a-t-il une troisième oeuvre qui jouerait en fait le premier niveau de la mise en abyme, l'oeuvre cadre ? De plus, dans le roman d'Edouard une autre oeuvre est peut-être incluse. Où commence et où s'arrête la mise en abyme ?

De plus, dans sa définition, Gide parle également de « l'échelle des personnages ». Il considère que la mise en abyme peut se mesurer par rapport à une référence de base, c'est-à-dire les personnages. Ceux-ci permettent d'identifier les différents niveaux de mise en abyme en servant de repère dans des niveaux spatio-temporels différents. Lucien Dällenbach distingue ainsi trois niveaux différents[1], inspirés en partie de Gérard Genette : les énoncés réflexifs *diégétiques*, autrement dit la *diégèse*, qui correspond au niveau des personnages de la fiction initiale, comme le personnage d'Edouard. Les énoncés réflexifs *métadiégétiques*, qui sont liés à la diégèse et restent sous la « tutelle narrative du récit premier », ce qui se passe dans le journal d'Edouard. Enfin les *méta-récits* réflexifs, qui sont menés par autre narrateur interne qui se détache de la diégèse et qui coupe ainsi le récit.

Nous pouvons également rajouter à cela le niveau extradiégétique, qui correspond au niveau du narrateur extérieur à la fiction. Ce niveau est peu ou pas utilisé dans la mise en abyme littéraire puisque le narrateur reste hors de l'oeuvre.

Ainsi, la notion d'échelle dans la mise en abyme permet de mieux comprendre tous les mécanismes de l'oeuvre en servant de repère dans les univers différents. Elle est un moyen d'expliquer la construction du roman.

1 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p.71

Arts et langage de la construction 2.

Federico Fellini - Otto e mezzo

France - Italie, 1963

Dans *Huit et demi*, Federico Fellini nous livre une prestation remarquable de la mise en abyme cinématograhique. De la même manière qu'André Gide reproduit son double dans certains de ses romans, Fellini se met en scène à travers le personnage de Guido, cinéaste perturbé par ses souvenirs et ses fantasmes, incapable de produire le film qu'il est sensé réaliser. Il ne joue pas lui même dans son film, contrairement à Robbe-Grillet ou Truffaut. Néanmoins, la similitude entre lui et son personnage Guido est évidente. En faisant un film sur un cinéaste qui doit faire un film, Fellini a reflété la période créative creuse qu'il vivait à ce moment-là, et il a probablement voulu exposer la pression subie par un réalisateur lorsqu'il doit créer le film attendu. On peut parler ici de mise en abyme autobiographique.

Ce film marque par conséquent un tournant dans sa carrière, comme une remise en question de lui-même. Le titre *Huit et demi* correspond au chiffre de la lignée dans lequel le film vient s'inscrire, c'est-à-dire après sept longs métrages et deux quarts de film déjà réalisés. Cela représente bien l'intérêt de l'auteur de parler d'une création de l'oeuvre cinématographique et non d'une simple fiction. Ainsi, « La mise en abyme seule a permis à Fellini d'intégrer dans son film tout un train ambigu de réflexions sur ce qu'on pourrait reprocher à son film »[1].

Christian Metz parle même de double mise en abyme : « nous n'avons pas seulement ici un film sur le cinéma, mais un film sur un film qui aurait lui-même porté sur le cinéma », autrement dit « un film sur un cinéaste qui réfléchit lui-même à son film »[2]. Guido est donc bien le double parfait de son créateur, Fellini, même s'il ne joue pas lui-même dans son propre film.

De plus, ce qui est très innovant de la part de Fellini, c'est que

1 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 2003, p.224

2 *Ibid.* p.224

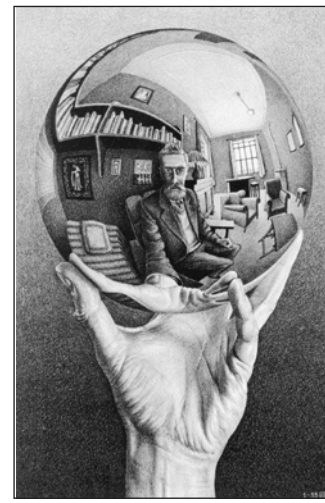
le film imaginé par Guido se confond avec celui que fait Fellini. En réalité, on ne voit jamais celui de Guido et on ne connaît pas son titre. Christian Metz parle là du triomphe paradoxal de la mise en abyme, quand « il n'y a plus de film inclus, quand les deux films, déclarés distincts, sont physiquement confondus de façon totale »[1]. La pellicule de Fellini correspond donc à tout ce que Guido aurait souhaité mettre dans la sienne, et il ne serait que répétition du film que nous voyons que de montrer des séquences de celui de Guido. C'est donc ici comme si le film enchâssé revenait à son origine, son film cadre, comme si la boucle était bouclée. La mise en abyme est donc finie et parfaite.

Quel dénouement donner à ce cycle parfait ? Guido renonce tout d'abord à faire son film car il n'arrive pas à faire passer le message qu'il souhaite pour «changer la vie». On assiste donc au suicide symbolique de Guido. Refusant son film, il est ramené à la vie en tant qu'acteur et il aperçoit devant lui tous ceux qui ont fait partie de son film ainsi que de ses fantasmes et de ses souvenirs. Il prend son porte-voix de metteur en scène pour réaliser la ronde des personnages du film qui se fera quand même, étant donné qu'il a compris que le message qu'il souhaite passer est la réalisation de l'oeuvre, c'est-à-dire le même message que Fellini. Le coup de grâce final apparaît lorsque Guido entre lui-même dans le cercle, autrement dit dans son film, pour devenir acteur et redonner les rennes à son créateur Fellini, « car c'est le film de Fellini qui va désormais commencer ». Et « de toute la confusion dont le film nous a rendus témoins va naître, il est vrai, un film admirablement construit et aussi peu confus que possible »[2].

La mise en abyme est donc l'outil qui permet à Fellini de transmettre clairement son message, car elle ordonne et rassemble tout ce qui paraît chaotique. Elle est un moyen pour appuyer la réflexion dans le domaine où elle est utilisée, en l'occurrence ici le cinéma.

1 Sébastien Févry, *La mise en abyme filmique : essai de typologie*, Liège, Edition du CEFAL, 2000, p.80

2 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 2003, p.228



Hand with reflecting sphere.

Arts et illusions 1.

Maurits Cornelis Escher - Hand with reflecting sphere

Pays-bas, 1935

Pour Escher, la transformation de la réalité à travers un miroir convexe est une fascination. Cet artiste, passionné par la pureté des modèles mathématiques, s'amuse tout au long de son oeuvre à créer des grilles pour déformer les perspectives. Dans son autoportrait le plus connu qui nous intéresse ici, on le voit se refléter dans une surface convexe. Seule sa main est représentée à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de la sphère.

Le miroir devient alors le sujet principal de l'oeuvre, servant à refléter à la fois l'artiste mais aussi toute la pièce dans laquelle il se trouve. La déformation est réaliste, identique à celle qui existerait s'il s'agissait d'une photographie.

Nous pouvons y voir ici un miroir-piège, qui procède en capturant et réfléchissant l'image de l'artiste pour que celui-ci devienne le sujet principal de son oeuvre. Celle-ci a donc conscience de son créateur et le met en scène. On perçoit cette conscience par la présence de la main dans chacune des deux images et c'est elle l'indice qui révèle la mise en abyme.

L'oeuvre est complètement introvertie, dans le sens où elle ne prend pas du tout conscience d'un éventuel spectateur, mais

se focalise entièrement sur l'artiste lui-même. Il est la pièce maîtresse de la composition, le sens même de la lithographie. Bien évidemment, le fait qu'il s'agisse d'un autoportrait explique en partie ce choix. En observant plus généralement l'oeuvre de Escher, on se rend néanmoins compte que seul l'intérieur de l'oeuvre l'intéresse. L'élément caché qui est révélé à plusieurs reprises dans son oeuvre, c'est lui-même, souvent mis en scène dans ce que l'on imagine être son bureau, lieu de toutes ses réflexions. L'élément crucial selon lui est donc l'auteur, maître de chaque composition et dont il montre sans ambiguïté possible le rôle primordial.

La Cage, p. 115.

Arts et limites 2.

Martin Vaughn-James - La Cage

Belgique, 1986

La Cage est une bande-dessinée qui sort de l'ordinaire. Dans sa conception, l'auteur s'est permis de bouleverser les codes traditionnels de cette forme d'art. En effet, il n'y a dans cet ouvrage ni personnage, ni bulle, seulement des cases en désordre apparent et accompagnées d'une sorte de voix off.

Le fait qu'il n'y ait strictement personne de représenté dans l'ouvrage n'empêche pas pour autant l'auteur de laisser exister une silhouette qui vit cette histoire au fil des pages, tout au long de notre lecture. On peut deviner la présence de cet individu à travers la présence d'un grand nombre d'objets du quotidien. Il y a par exemple un lit qui est présent à de nombreuses reprises et sur lequel on peut apercevoir (p.115) la masse d'un corps allongé, formé par l'assemblage d'objets hétéroclites. On peut avancer sans trop de risque que cette silhouette représente non seulement le seul personnage de l'ouvrage, mais également qu'elle est le reflet de l'individu le plus important pour *La Cage*, soit l'auteur lui-même. Il s'est donc auto-représenté dans son oeuvre, transformant celle-ci, l'espace d'une page, en miroir-piège. Il s'agit ici de montrer, par une absence, la présence de l'artiste quasiment omnipotent, ayant un rôle clé dans la conception de l'oeuvre. Celui-ci a conscience de lui-même et de sa position privilégiée.

Il en profite pour déranger l'oeuvre à l'extrême.

De plus, il y a quelque chose de paradoxal dans cette auto-représentation. La forme qu'elle prend, soit une silhouette étendue sur un lit et écrasée sous des briques avec une tache d'encre au niveau du flanc, est révélatrice. Elle est le symbole de la toute puissance de l'auteur, comme on vient de le voir, mais elle est également le symbole de sa disparition. C'est-à-dire qu'elle est « simultanément l'avènement et la mort de l'auteur, son effacement devant l'oeuvre qui le contient »[1]. L'ultime conscience de sa présence mène donc à sa disparition.

On se rend compte ici que la conscience de l'auteur est un point clé dans la mise en abyme. Il n'est pas simplement un conteur, il a un rôle actif à jouer, du moins pendant la conception puis de façon rétrograde pendant la lecture.

1 Claire Latxague, *L'image dans le récit, La Cage ou la mise en abyme iconique*, in Textimage n°4, 2011, p.12

Troisième niveau : Mise en scène

Comme on vient de le constater, on voit, avec la mise en abyme, l'apparition d'un personnage crucial pour l'oeuvre, soit son auteur. Sa présence et son rôle sont rendus conscients par ce procédé, il devient le premier interlocuteur de l'oeuvre. Interlocuteur, car plus qu'un simple personnage, il va entrer en contact avec le spectateur, second rôle principal de la mise en abyme. C'est dans la conscience de ce deuxième personnage phare que réside le prochain niveau de révélation.

En effet, sans la présence d'un spectateur, tout ce qui a été dit précédemment n'a aucune utilité. L'auteur a conscience de ce fait, il sait qu'un lecteur est nécessaire. S'il veut révéler un quelconque élément des coulisses de l'oeuvre, il a besoin de quelqu'un pour l'écouter, le lire ou l'observer. C'est grâce à la paire formée par ces deux protagonistes que les mécanismes peuvent être rendus visibles et surtout être vus, car s'il est vrai qu'il faut quelqu'un pour les montrer, il est autant vrai qu'il faut quelqu'un pour les regarder.

Le spectateur devient alors celui qui est sollicité par les oeuvres, directement ou indirectement, celui à qui les questions et réflexions s'adressent. De réels rapports s'installent alors entre les deux personnages, le premier proposant au second des énigmes que seul ce dernier peut résoudre.

Jacques Bens a beaucoup écrit sur ces rapports, mettant à jour un point clé pour que le message entre auteur et spectateur passe. Il faut de la résistance, c'est-à-dire que l'oeuvre ne se donne pas immédiatement au spectateur et qu'elle ne soit pas transparente dès le premier regard. Comme Claude Simonnet l'a écrit « Il est essentiel que certains aspects du contenu ne soient qu'évoqués, allusifs, qu'ils n'existent qu'à l'intérieur du livre, comme des horizons que chacun pourra élucider à sa guise. »[1]

En effet, si tout ne s'offre pas d'emblée au spectateur, sa curiosité sera peut-être touchée et il ressentira probablement l'envie de comprendre, premièrement par plaisir de relever le défi qui se pose à lui et deuxièmement pour connaître le fin mot de l'histoire. « Car pourquoi ne demanderait-on pas

1 Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Julliard, 1962, pp.13-14

un certain effort au lecteur? On lui explique toujours tout, au lecteur. Il finit pas être vexé de se voir si méprisamment traité, le lecteur. »[1]
La forme d'art potentiel qui en découle « serait donc celle qui attend un lecteur, qui l'espère, qui a besoin de lui pour se réaliser pleinement. [...] le premier postulat de la potentialité, c'est le secret, le dessous des apparences, et l'encouragement à la découverte. »[2]

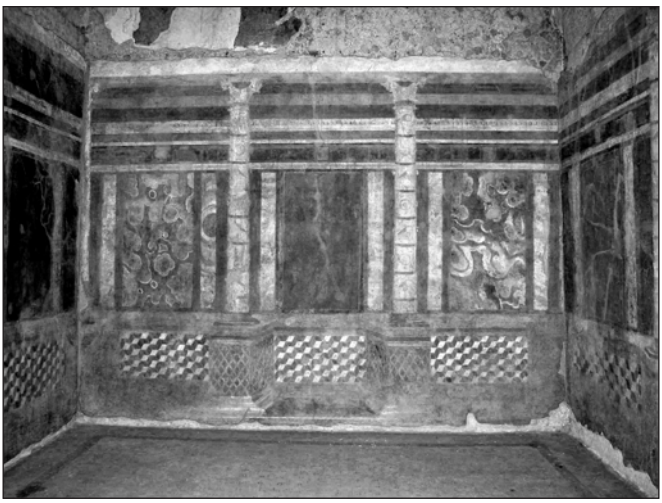
Voilà comment obtenir le plus sûrement une complicité entre les deux personnages principaux de la mise en abyme. Grâce à cela, les chances de voir apparaître une alchimie sont maximisées. Bien sûr, même après avoir optimiser ses chances de réussite, l'auteur ne peut ensuite qu'espérer que la magie opérera et que le lecteur se laissera prendre au jeu. Il ignore si les choses se passeront comme il l'a prévu et imaginé.

« Un grand savant l'a dit : « Il y a un certain plaisir à ignorer, parce que l'imagination travaille. » (Claude Bernard) »[3]

1 Raymond Queneau, *Gueule de Pierre*, Gallimard, Paris, 1994
2 Ibid., p.24
3 Raymond Quenenau, *Pierrot mon ami*, Gallimard, Paris, 1943

« LA MISE EN ABYME *ARCHITECTURALE* PERMET D'INSÉRER À L'INTÉRIEUR D'UNE *CONSTRUCTION* UNE AUTRE *CONSTRUCTION* APPAREMMENT ÉTRANGÈRE, QUI EN FAIT, REPREND SOUS UNE AUTRE FORME UN CONTENU DÉJÀ PRÉSENT DANS L'ŒUVRE. [...] CHAQUE *ARCHITECTURE* DANS CETTE RELATION CONCOURT À ÉCLAIRER LA SIGNIFICATION DE L'AUTRE. LES DEUX *CONSTRUCTIONS* SE RÉFLÉCHISSENT SIMULTANÉMENT. IL EN RÉSULTE UN JEU DE MIROIRS QUI STRUCTURE L'ŒUVRE. »

« LA MISE EN ABYME *ARCHITECTURALE* PERMET D'INSÉRER À L'INTÉRIEUR D'UNE *CONSTRUCTION* UNE AUTRE *CONSTRUCTION* APPAREMMENT ÉTRANGÈRE, QUI EN FAIT, REPREND SOUS UNE AUTRE FORME UN CONTENU DÉJÀ PRÉSENT DANS L'ŒUVRE. [...] CHAQUE *ARCHITECTURE* DANS CETTE RELATION CONCOURT À ÉCLAIRER LA SIGNIFICATION DE L'AUTRE. LES DEUX *CONSTRUCTIONS* SE RÉFLÉCHISSENT SIMULTANÉMENT. IL EN RÉSULTE UN JEU DE MIROIRS QUI STRUCTURE L'ŒUVRE. »



Fresques de *La Maison des Griffons*.

Arts et illusions 2.

La Maison des Griffons

Rome, fin 2ème s.-début 1er s. av. J.C.

Les fresques qui recouvrent les murs de cette villa sont le parfait exemple du deuxième style pompéien, catégorie formelle et chronologique qui constitue une référence pour les fresques de l'Empire romain. Ce qui est à relever dans *La Maison des Griffons*, c'est le relief qui apparaît en trompe-l'oeil. Les éléments architecturaux qui composent le décor sont tous peints sur les murs, créant l'illusion et la symétrie afin de tromper le visiteur. La technique est poussée d'ailleurs à son extrême durant cette période, comme le dit Vitruve :

« Ils en vinrent à représenter des édifices avec des colonnes et des frontons, qui se détachaient parfaitement sur le fond. »[1]

Ces surfaces peintes sont similaires à des miroirs qui reflètent méthodiquement les pleins, les vides, les ombres, la lumière, les textures et les couleurs d'une composition architecturale réelle. La peinture prend ainsi une certaine autonomie. Malgré sa bidimensionnalité, elle devient spatiale. Puisqu'elle reflète des éléments tridimensionnels, elle s'octroie une dimension

1 Vitruve, *De l'architecture*, Tomes premier et deuxième, Livre septième, C. L. F. Panckoucke, 1847

supplémentaire qu'elle parvient, selon le point de vue, à rendre de façon parfaite pour l'oeil du spectateur.

Il est évident que, lors de la réalisation de ces fresques, le peintre avait conscience du spectateur, puisque déjà dans le choix du modèle il s'agit de faire illusion. Cela implique d'emblée des yeux devant lesquels cette mise en scène sera ensuite jouée. Il est donc ici question de point de vue. L'originalité de cette maison est que ces fresques ne sont pas peintes en fonction d'un point de vue unique. Il n'existe aucun point précis dans la pièce qui garantisse au spectateur de pouvoir observer chaque élément sous le meilleur angle possible. Le visiteur doit donc se déplacer dans l'espace, afin de s'arrêter à différents endroits de la pièce s'il veut bénéficier de l'ensemble des fresques sous leur meilleur jour. Il se voit proposer par le peintre un parcours à l'intérieur même de la maison, indice d'un rapport entre les deux.

Las Meninas.

Arts et langage de la construction 3.

Diego Vélasquez - Las Meninas

Espagne, 1656

Spectateur, à peine les yeux posés sur la peinture de Diego Vélasquez, *Les Ménines*, vous voilà déjà pris au piège du tableau. Ces personnages, ce peintre qui vous regardent vous incluent vous, observateur passager, dans la toile, comme s'ils voulaient inverser les rôles et devenir spectateur à votre place. Vélasquez a ainsi subtilement renversé l'oeuvre en se peignant lui-même en train de peindre un sujet qui se trouve hors du cadre. Au fond de la pièce se trouve un miroir qui révèle les sujets de la peinture. En effet, dans sa définition, André Gide cite ce tableau afin d'illustrer son propos sur le rôle du miroir dans la mise en abyme, dans le sens où celui-ci reflète l'oeuvre à l'intérieur d'elle-même. On retrouve ainsi deux aspects de la mise en abyme dans ce tableau.

Le premier est donc le fait que le peintre s'est inclus dans son tableau pour se montrer en train de peindre un autre tableau. Ce n'est pas un simple autoportrait, car l'auteur révèle en même temps l'acte de la peinture qui engendre l'oeuvre, ce qui peut faire référence à l'oeuvre qui se trouve en réalité devant nous. Le peintre s'est ainsi mis en abyme dans sa peinture, de la même façon qu'un écrivain se met en abyme dans son roman. Il nous révèle ainsi les coulisses de l'oeuvre, renversant le sujet de la peinture. Le spectateur fait alors partie du tableau

et dialogue avec lui et « le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène. »[1]

La lumière a ici un rôle clé. L'embrasure de la fenêtre à droite n'est là que pour suggérer l'arrivée du flux de lumière, et ce flux « qu'elle répand largement baigne à la fois, d'une même générosité, deux espaces voisins, entrecroisés, mais irréductibles : la surface de la toile, avec le volume qu'elle représente [...], et en avant de cette surface le volume réel qu'occupe le spectateur »[2]. Ainsi, cet aspect de mise en abyme permet ici d'inclure subtilement le spectateur dans l'espace du tableau.

Le second aspect de la mise en abyme se retrouve dans l'utilisation d'un miroir au sein du tableau. Ce procédé était fréquemment utilisé dans la peinture hollandaise afin de refléter ce qui se trouvait dans la toile mais en offrant une autre vision modifiée. Ici, le miroir ne réfléchit rien de ce que l'on voit déjà dans l'espace du tableau, mais il révèle ce qui est caché, ce qui se situe hors du cadre. Il s'agit ici du couple royal d'Espagne pour lesquels travaillait le peintre Diego Vélasquez. Ce miroir joue en quelque sorte le rôle d'une porte qui relie l'intérieur du tableau avec l'extérieur, c'est-à-dire l'extérieur qui est à la fois ce qui est peint par le peintre simultanément au tableau, mais également l'extérieur où l'on se trouve en tant que spectateur, l'espace réel hors du tableau.

« Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. »[3]

Ce tableau marque donc un tournant dans l'évolution de l'histoire de la peinture. Son sujet n'est pas les personnages représentés, ils ne sont qu'un prétexte, son sujet n'est que lui-même.

1 Michel Foucault, *Les Mots et les choses (une archéologie des sciences humaines)*, Paris, Gallimard, 1966, p.19

2 *Ibid.*, p.13

3 *Ibid.*, p.21

Autoportrait avec June et modèles.

Arts et limites 3.

Helmut Newton - Autoportrait avec June et ses modèles

Paris, 1981

Voici une photographie prise environ 350 ans après le tableau de Diego Vélasquez. La référence au peintre espagnol est flagrante : un miroir, une image coupée qui suggère que la réalité ne s'arrête pas au cadre, la présence de l'artiste en plein exercice de son art, une ouverture sur un monde plus vaste par la présence d'autres personnages ainsi que d'une fenêtre à l'arrière,... tout y est.

Le photographe, en nous prenant nous spectateurs pour cible à travers l'oeil de son Rolleiflex, essaie une fois encore d'inverser les rôles, de brouiller les limites entre intérieur et extérieur. En effet, difficile de dire ici ce que cherche à représenter l'artiste et ce qu'est l'objet central de la mise en scène. Est-ce les modèles, sa femme ou lui-même? Ou alors, est-ce le spectateur directement? Le jeu des regards entre les différents protagonistes opère en une complexité suffisante pour troubler le spectateur dans sa lecture de l'image.

La présence dans l'oeuvre du modèle préféré de Newton, du reflet de l'artiste, de celui de sa femme, de ceux de ses modèles de face, ainsi que de celui de l'écran blanc et de celui d'une partie du studio de Vogue France à Paris est une composition

très inattendue. Elle met en scène tout ce qui fait partie de la vie de Newton, selon une mise en abyme aisément reconnaissable par la présence du miroir. Le spectateur peut avoir l'impression d'assister aux coulisses de la création d'une image, de voir l'envers du décor tel qu'il existe, sans artifice, alors qu'il n'est en vérité qu'en face d'une composition longuement réfléchie par l'artiste. Celui-ci fait croire au spectateur qu'il est témoin de quelque chose de secret, alors qu'en vérité tout est calculé pour ne montrer, une fois de plus, que ce qui doit l'être.

Scène d'ouverture de *La Nuit américaine*.

Arts intra-muros 3.

François Truffaut - La Nuit américaine

France, 1973

François Truffaut a réalisé *La Nuit américaine*, dix ans après le film de Fellini, qui l'avait beaucoup marqué. A l'instar du réalisateur italien, Truffaut a utilisé la mise en abyme afin de parler du monde du cinéma.

Il joue son propre rôle de réalisateur à l'écran, de même qu'il a demandé à sa véritable équipe de se prêter au jeu d'acteur à ses côtés. Néanmoins, l'accent n'est pas mis sur lui en tant que réalisateur, mais sur la construction du film. En effet, Truffaut se présente comme un réalisateur expérimenté mais il reste très modeste et ne se met jamais au premier plan. La mise en abyme est utilisée ici afin d'appuyer davantage la fabrication du film que l'histoire de fond.

A la différence du film en abyme de Fellini ou de Robbe-Grillet, celui de Truffaut est le seul où l'on voit entièrement la réalisation technique. Même le titre de son film *La Nuit américaine* ne parle pas d'une fiction, mais il fait référence au procédé cinématographique utilisé jusque dans les années 80, qui consiste à tourner des scènes de nuit en plein jour et d'en modifier ensuite la luminosité à l'aide d'un filtre. Ce titre est en quelque sorte un hommage aux techniques du cinéma.

Au début, on croit assister directement au film alors que ce sont déjà des images du film second, comme si nous étions directement dans l'abyme. Celui-ci, qui est en train d'être tourné porte un titre différent de son film cadre : *Je vous présente Pamela*. Dès les premières minutes du film, l'histoire du film second nous est déjà racontée lorsque l'on voit deux des acteurs principaux se faire interroger sur celui-ci. Cela confirme que le film enchâssé n'est pas le sujet principal dont Truffaut veut parler. Ce qui importe, ce sont les secrets du tournage très mouvementé, ses coulisses et même la vie privée des acteurs qui est mélangée à leur vie professionnelle. De plus, les fractions du film second qui nous sont montrées ne sont pas dans le bon ordre, elles apparaissent dans la temporalité où les acteurs jouent. On découvre les images en même temps qu'ils les tournent. C'est donc le monde du cinéma en général que Truffaut met en avant, aussi bien au niveau du tournage que de la vie des acteurs.

La Nuit américaine se termine lorsque le second film en abyme lui-même est clos. A la fin du premier, l'accessoiriste qui se fait interroger par des journalistes lance la dernière réplique : « Nous espérons que le public aura autant de plaisir à voir ce film, que nous, nous avons eu à le tourner ». Est-ce ici une dernière parole de Truffaut qui nous est destinée à nous, les vrais spectateurs ? Ensuite a lieu un zoom arrière depuis la place urbaine où avait débuté la première scène, place qui se trouve maintenant complètement vide. On prend alors conscience du décor du film en abyme, qui révèle de simples façades qui faisaient office de bâtiments. Comme si l'on sortait définitivement de la mise en abyme, la caméra n'est plus au niveau et à l'échelle des personnages, mais elle s'envole et montre d'en-haut des images inédites du lieu de tournage.

Autoportrait.

Arts et illusions 3.

Michelangelo Pistoletto - Autoportrait

Italie, 1933

L'oeuvre de Pistoletto est une continuelle recherche sur les rapports du spectateur à l'oeuvre. Il exploite les surfaces réfléchissantes afin d'approfondir cette réflexion.

Dans le tableau *Autoportrait* de l'artiste Pistoletto, la toile est en fait un miroir sur lequel se peint l'auteur. Ce fond réfléchissant devient alors la base de multiples réflexions pour l'auteur bien sûr, mais aussi pour le spectateur.

La mise en abyme est directement présente dans l'oeuvre, par la présence de cette glace qui reflète parfaitement ce qui se situe en face d'elle-même. Le spectateur placé face au tableau est immédiatement reflété par celui-ci. Il est donc englobé dans l'oeuvre de la façon la plus directe et rapide possible, soit réfléchi par elle. Sans même avoir eu le temps de prendre conscience du jeu qui se propose à lui, il est happé par le tableau et intégré à celui-ci. Il devient sujet de la composition.

Comme l'écrit Soko Phay-Vakalis, « la perspective est l'art de situer le spectateur dans l'espace de la scène représentée et de créer une illusion du réel en trois dimensions, par des

objets représentés sur la surface plane. »[1] Le miroir est donc générateur de perspectives infinies qui s'insèrent les unes dans les autres par l'utilisation qu'en fait Pistoletto. « Quand j'ai peint mon autoportrait sur le miroir, j'ai vu que tout l'espace s'ouvrait et devenait vivant. [...] Je peignais l'image dans le lieu de l'image. »[2]

Le miroir devient alors un opérateur de jeux entre spectateur et auteur. En effet, par la présence du miroir, on peut déduire que l'artiste à pleinement conscience de la personne qui se place face à la toile pour observer et apprécier le tableau, puisqu'il lui permet d'en faire partie. Plus qu'une permission, il l'intègre contre son gré à la scène, lui imposant un rôle clé dans l'oeuvre sans même avoir obtenu son consentement au préalable. Il ne peut alors qu'espérer que le spectateur trouvera ce jeu à son goût et y prendra part pleinement.

Le visiteur est à la fois spectateur de l'oeuvre lorsqu'il l'observe à distance, arrière-plan de l'oeuvre lorsqu'il s'y réfléchit furtivement en passant devant sa surface, ou modèle à part entière lorsqu'il se fige devant elle en essayant de percer son secret. C'est le visiteur qui donne vie à l'oeuvre.

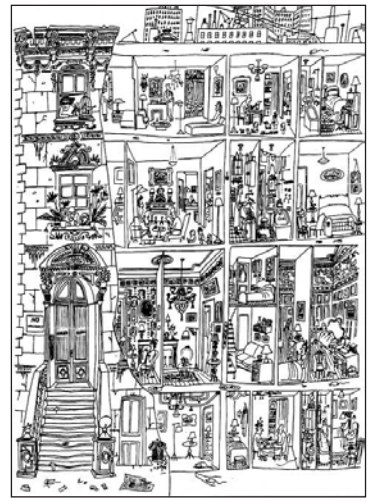
En effet, deux parties sont à différencier dans ce tableau : la partie fixe composée par la représentation de l'artiste, autoportrait immobile et permanent de l'artiste, et la partie éphémère que représentent le miroir et toutes choses se reflétant à sa surface, qui confèrent au tableau un aspect vivant. Les deux parties sont inter-dépendantes l'une de l'autre, les deux étant nécessaires au bon fonctionnement du tableau. Cela signifie que le spectateur, aussi bien que l'auteur sont indispensables à l'oeuvre, chacun ayant son propre rôle, sa propre fonction. Un dialogue entre ces deux espaces de représentation est bien sûr primordial.

Un dernier point important à relever est le brouillage des repères classiques de l'oeuvre. En effet, en intégrant

1 Soko Phay-Vakalis, *Le miroir dans l'art de Manet à Richter*, Edition l'Harmattan, 2001, p.22

2 Michelangelo Pistoletto, *Il segno d'Arte, Catalogue d'exposition*, Centre d'art cntemporain de Thiers et de Vassivière, Musée de Rochechouart, Clermont-Ferrand, 1993, p.7

systématiquement à lui-même tout objet ou personne placés face à lui, le tableau opère une redéfinition de la limite entre intérieur et extérieur. Il ne s'agit alors plus de définir l'un et l'autre de ces espaces selon la définition traditionnelle. Les deux se confondent, obligeant encore une fois le spectateur à participer à l'oeuvre. Celui-ci doit alors se créer sa propre vision de la limite entre les deux, ou mieux, accepter que celle-ci ne soit pas définie clairement. L'oscillation entre intérieur et extérieur participe pleinement à l'aspect vivant de l'oeuvre.



The Art of Living, Saul Steinberg.

Arts et langage de la construction 4.

Georges Perec - La Vie mode d'emploi

Paris, 1978

Pour cet écrivain, membre actif de l'Oulipo, la présence d'un lecteur est vitale pour l'oeuvre. Sans, lui, l'ouvrage ne peut exister. Et il ne s'agit pas ici d'une simple prise de conscience de l'importance du spectateur, mais véritablement d'une mise en scène de celui-ci, le metteur en scène étant l'auteur même. Un jeu se construit donc entre les deux personnages, jeu de patience, de réflexion, d'interactions. L'un essaie de parvenir par tous les moyens à obtenir puis conserver l'attention de l'autre, de le diriger dans les méandres de l'ouvrage à la lueur de quelques indices. L'autre se retrouve, dès la première page, plongé au coeur d'une énigme dont il doit trouver la clé et ce grâce aux indices soigneusement déposés au fil des lignes par le premier. L'un fixe le cadre dans lequel l'autre va évoluer. L'autre choisit sa voie dans l'espace que l'un lui propose. Perec écrit à ce propos :

« On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque

DÉCOURAGEMENT, ONT ÉTÉ DÉCIDÉS, CALCULÉS, ÉTUDIÉS PAR L'AUTRE. »[1]

Cette réflexion participe à une relation active et consciente entre auteur et lecteur, qui tend vers une dimension ludique, le deuxième étant mis à contribution par le premier pour qu'il puisse y construire lui-même sa propre histoire. « Plus simplement, s'il « suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre », s'il « regarde de tous [ses] yeux », comme on l'y invite dès les premières pages, le lecteur pourra multiplier les parcours, céder aux charmes du linéaire ou prendre le risque de quelques traverses, savourer les intermittences ou au contraire tenter de relier, de relire en continu les fragments dispersés d'un destin, utiliser le plan de l'immeuble ou naviguer dans l'index [...]. »[2] Ainsi Perec met en scène avec *La Vie mode d'emploi*, un « roman du jeu » tel que le dit Bernard Magné. « A qui aura accepté de jouer ce jeu, dans la jubilation, le plaisir, l'émotion et la complicité, le roman sera devenu, au sens le plus profond du terme, familier. »[3] Il existe donc ici une réelle complicité ludique entre l'écrivain et le lecteur.

1 Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Fayard, 1978, p.20

2 Préface de Bernard Magné de *La Vie mode d'emploi*, Georges Perec, Fayard, 1978, p.9

3 Ibid., p.10

« L'*ARCHITECTURE* POTENTIELLE SERAIT DONC CELLE QUI ATTEND UN *VISITEUR*, QUI L'ESPÈRE, QUI A BESOIN DE LUI POUR SE RÉALISER PLEINEMENT. [...] LE PREMIER POSTULAT DE LA POTENTIALITÉ, C'EST LE SECRET, LE DESSOUS DES APPARENCES, ET L'ENCOURAGEMENT À LA DÉCOUVERTE. »

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*

Quatrième niveau : Mise en jeu

Nous avons noté l'existence d'une relation entre lecteur et spectateur. Il est donc utile de s'arrêter sur la nature de cette relation, ses règles implicites ou explicites et ses spécificités. Notez bien que le jeu qui naît de ce rapport a pour but d'être ludique, esthétique et divertissant pour le lecteur. Il forme un des niveaux de conscience qui permet de comprendre le fonctionnement de la mise en abyme. Ce jeu n'a pas d'autre visée que de participer à la révélation des dessous de l'oeuvre.

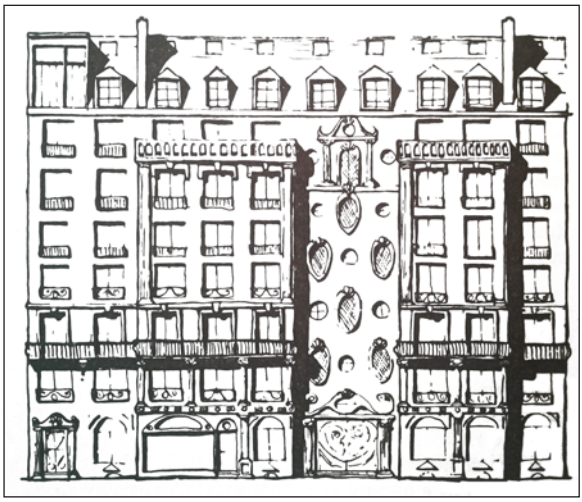
Les règles de ce jeu régissent bien évidemment les rapports entre spectateur et auteur, mais également entre spectateur et oeuvre. Il est donc nécessaire de comprendre sur quels principes se basent les auteurs pour les énoncer, puisque ce sont eux qui les choisissent.

Dans le cas de certains auteurs qui utilisent la mise en abyme, ces règles peuvent se rapprocher des mathématiques ou de la logique. Dans le cas des auteurs de l'Oulipo par exemple, écrire sans contraintes leur parait impossible. C'est pourquoi avant même d'entamer le moindre chapitre de l'un de leurs ouvrages, ils ont l'habitude de poser eux-mêmes des contraintes, choisies arbitrairement, et qu'ils suivront tout au long de la rédaction, ainsi qu'ils l'expliquent eux-mêmes dans divers ouvrages. Les règles peuvent également paraître plus floues, quasiment dues au hasard quand elles sont mises en pratique par d'autres auteurs.

Le jeu qui existe dans la mise en abyme, par l'enchevêtrement d'éléments les uns dans les autres, par la présence d'indices et de clés à découvrir, par le dialogue entre les deux personnages principaux, absorbe le spectateur dans l'oeuvre, sans que celui-ci s'en rende compte. « Il hésite (le lecteur), il tatônne, il ne sait plus très bien, il lui faut, qu'il le veuille ou non, apporter sa pierre et jouer le jeu. »[1]

Il est temps de l'imiter et de plonger dans cette interface ludique qui existe entre auteur et spectateur. Et qui sait, peut-être lecteur auras-tu envie de jouer à ton tour.

1 Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1981, p.28



Façade dessinée par Jacqueline Ancelot.

Arts intra-muros 4.

Georges Perec - La Vie mode d'emploi

Paris, 1978

La Vie mode d'emploi est un roman dont « la construction procède sur la base de règles qui restent (en partie) secrètes, mais où évolue une foule de personnages, d'événements et de milieux »[1]. Perec conçoit donc son ouvrage selon des schémas mathématiques précis, soit un bi-carré latin. Avant même d'avoir écrit la moindre ligne de cet ouvrage, il a déjà le plan complet de chacun des 99 chapitres, la liste des éléments et des citations devant y figurer, une sorte de « cahier des charges »[2] comme il le dit lui-même. C'est le jour où il se rend compte que son bi-carré coïncide avec le plan en coupe de l'immeuble imaginé qu'il tient enfin la trame de ce qui sera l'un de ses plus fameux livre. Il demande alors à la jeune étudiante en architecture, Jacqueline Ancelot, de lui dessiner la façade de l'immeuble. On peut encore y reconnaître aujourd'hui des détails du roman, comme par exemple avec l'atelier de l'artiste en haut à gauche.

Il a donc, tel un architecte, imaginé, en plan et en élévation, ce que serait l'immeuble abritant les personnages de son roman. C'est entre ces murs que se juxtaposent et se recoupent le

1 Italo Calvino, *Défis aux labyrinthes II, Textes et lectures critiques*, Editions du Seuil, Paris,1991, traduit en 1993, p. 438

2 Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1981, p.392

destin des personnages qu'il a inventés et dont il fait ici la description.

Comme on le ressent à travers ce roman, Perec éprouve une grande fascination pour les collections. Il décrit donc chaque scène avec grande minutie, n'omettant aucun détail. Dans chaque appartement, une foule d'objets et de tableaux en lien avec l'extérieur de l'immeuble sont ainsi décrits. « Tableaux vrais, tableaux imaginaires, faux tableaux »[1] «[...] comme si le monde représenté et celui qui se trouve en dehors du cadre appartenaient au même niveau de réalité. »[2] Il y a donc dans ce livre, une foule de petits miroirs-pièges, disposés savamment par l'auteur pour y refléter des bribes du monde extérieur.

Les degrés de narration se confondent, se mêlent les uns aux autres. Chaque appartement possède alors son propre mystère, ses propres personnages. « Les cents chambres deviennent *Les Mille et Une Nuits*. »[3] Malgré l'apparence mathématique du roman, il s'agit en réalité d'une composition plutôt labyrinthique, rappelant *Les Prisons* de Piranèse.

Parmi les citations que Perec a placées dans son ouvrage se trouvent ses propres citations. Il s'agit pour lui d'un énième jeu entre auteur et spectateur. Comme il l'explique pour le cas du peintre au chapitre 51 de son livre, « il [le peintre] serait lui-même dans le tableau, à la manière de ces peintres de la Renaissance qui se réservaient toujours une place minuscule au milieu de la foule des vassaux, des soldats, des évêques ou des marchands [...], comme lorsque, lisant un livre, on tombe sur des phrases que l'on a déjà lues ailleurs »[4]. Il s'agirait donc d'indices déposés à l'attention d'un spectateur averti et initié. La mise en abyme est donc consciemment utilisée à de multiples niveaux par Perec, comme il le révèle lui-même au fil des pages.

1 Italo Calvino, *Défis aux labyrinthes II, Textes et lectures critiques*, Editions du Seuil, Paris, 1991, traduit en 1993, p. 446
2 *Ibid.*, p. 446
3 *Ibid.*, p. 446
4 Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Le livre de poche, Fayard, 1978, p.279

Gravure du *Diable boiteux*.

« J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée - une sorte d'équivalent du toit soulevé dans Le Diable boiteux [...] - de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles.

Le roman - dont le titre est La vie, mode d'emploi, - se borne (si j'ose employer ce verbe pour un projet dont le développement final aura quelque chose comme quatre cents pages) à décrire les pièces ainsi dévoilées et les activités qui s'y déroulent [...].

Les sources de ce projet sont multiples. L'une d'entre elles est un dessin de Saul Steinberg, paru dans The Art of Living (Londres, Hamish Hamilton, 1952) qui représente un meublé (on sait que c'est un meublé parce qu'à côté de la porte d'entrée il y a un écriteau portant l'inscription No Vacancy) dont une partie de la façade a été enlevée, laissant voir l'intérieur de quelque vingt-trois pièces (je dis quelque, parce qu'il y a aussi quelques échappées sur les pièces de derrière). »[1]

1 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974

La Condition humaine.

Arts et illusions 4.

René Magritte - La Condition humaine

(1898-1967)

Le tableau en abyme est un thème fréquemment traité par René Magritte. Comme par exemple avec *La Condition humaine* qu'il évoque en ces mots :

« J'ai mis en face d'une fenêtre vue par l'intérieur d'une chambre, une peinture qui représente exactement la partie du paysage cachée par la vision de la peinture. Ainsi l'arbre représenté dans la peinture cache de la vue l'arbre situé derrière elle, en dehors de la chambre. Il a existé pour le spectateur, comme s'il était dans sa tête simultanément à l'intérieur de la chambre, dans la peinture et à l'extérieur dans le paysage réel. C'est comme on voit le monde : étant en dehors de nous-mêmes, même si la réalité n'est que représentation mentale de ce que l'on expérimente à l'intérieur de nous-mêmes. »[1]

Le peintre a pleinement conscience du spectateur lorsqu'il réalise ce tableau. Comme dans toute mise en abyme, il essaie de lui faire prendre conscience du dessous des choses, en l'occurrence du rapport entre la réalité et la représentation de la réalité. Pour ce faire, il trouble la limite entre les deux, de façon à rendre ambiguë la compréhension de l'ensemble. Le

1 *In Suzi Gablik : Magritte*, Londres, 1970, p.97

spectateur est devant un tableau qui représente un tableau et le lieu qui l'a inspiré. Ces deux éléments sont si parfaitement alignés qu'il est difficile de ne pas s'y méprendre au premier coup d'oeil et de ne pas croire l'arbre faisant partie de la réalité et non de la représentation. C'est donc le rôle du spectateur de séparer les deux et d'en comprendre ce qu'il en est capable en suivant les indices laissés par le peintre.

Ici, il s'agit comme souvent dans l'oeuvre de Magritte d'une mise en abyme finie, puisque aucun tableau n'est à son tour représenté dans le tableau du tableau. Nous pouvons constater que l'intention du peintre, bien qu'elle soit de se jouer des règles classiques de l'art en floutant la limite entre vrai et faux, n'est pas non plus d'abandonner son spectateur devant une abyme sans fin et sans fond. Il souhaite plutôt le mener vers une vision différente de l'art.

Arts et échelles 4.

Alain Robbe-Grillet - Trans-Europ-Express

France, 1966

Après avoir expérimenté la mise en abyme en littérature, Alain Robbe-Grillet s'est également aventuré dans le domaine du septième art. Comment la mise en abyme est-elle alors appliquée lorsque plusieurs vecteurs tels que l'image et le son s'ajoutent à la narratologie ? En 1966, il a réalisé le *Trans-Europ-Express*, dans lequel une équipe de cinéma imagine un film après avoir croisé un homme suspect dans un train. L'histoire se construit peu-à-peu sur la base de l'imagination de chacun au sujet de l'homme à la valise prénommé Elias. Le film est alors entrecoupé de ce second film imaginé par l'équipe, et il en devient même rapidement le film principal. Le récit-cadre se limite alors principalement à un récit verbal étant donné qu'il se concentre sur la parole des narrateurs alors que le récit enchâssé reste plutôt visuel, car les personnages mis en scène illustrent les paroles des narrateurs.

Dès lors, on remarque que les vecteurs son et image qui sont à distinguer dans le monde cinématographique doivent aussi l'être dans la mise en abyme du film. Dans son essai sur la mise en abyme au cinéma, Sébastien Févry distingue deux types de mises en abyme cinématographiques qui dépendent des ces deux vecteurs[1] :

- La mise en abyme homogène, où un seul vecteur, son ou image, fait référence au film d'origine
- La mise en abyme hétérogène, où la totalité des moyens cinématographiques est utilisée pour refléter le film, c'est-à-dire le son et l'image.

On pourrait alors qualifier la mise en abyme homogène comme mise en abyme partielle, étant donné qu'elle ne modifie pas entièrement le déroulement du récit cadre et qu'elle s'y intègre plus timidement. Dans le *Trans-Europ-Express*, on retrouve cette forme de mise en abyme lorsque le protagoniste Elias lit une bande-dessinée dans le train où l'on distingue l'illustration de sa propre histoire. Ceci est donc un second niveau de mise

1 Sébastien Févry, *La mise en abyme filmique : essai de typologie*, Liège, Edition du CEFAL, 2000

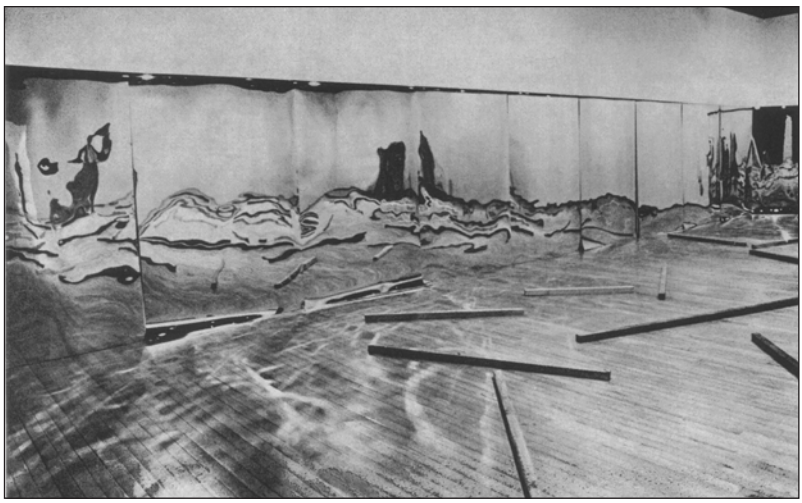
en abyme enchâssé dans le premier qui, lui, est une mise en abyme hétérogène.

Robbe-Grillet s'est mis lui-même en scène dans son propre film pour introduire cette mise en abyme hétérogène. Il joue le rôle de l'auteur du récit second, rôle qu'il partage avec ses collaborateurs pour ne pas se mettre lui-même trop en avant. Cet auteur, Jean, se sert du récit second pour laisser parler ce que lui n'ose pas expliciter, notamment les pulsions sexuelles d'Elias. Mais lui qui se voulait omnipotent perd rapidement les commandes du film second en partageant le récit avec son équipe, mais également en laissant les personnages de la seconde fiction décider de leur sort. Jean n'a plus d'emprise narrative sur son personnage, Elias, qui n'obéit plus à ses dires. L'auteur-narrateur est alors emporté dans la fiction. C'est ainsi que Robbe-Grillet conçoit la réflexivité : ce n'est pas l'auteur qui est au centre et qui a la voix de la vérité, c'est le film entier qui se réfléchit. L'auteur devient un « joueur » du film. Ce n'est donc pas lui le lien entre les différents niveaux narratologiques, contrairement aux récits d'André Gide. Il doit jouer le jeu de la fiction car « pour qu'ils aient voix au chapitre, les représentants auctoriaux doivent se montrer aussi ambigus que le texte qu'ils hantent »[1].

Ainsi, « Robbe-Grillet démontre par l'absurde que le récit trompe le spectateur (ou le lecteur) lorsqu'il prétend résoudre le mystère de ses origines »[2]. Les auteurs du film cadre perdent le contrôle de leur film lorsque leurs personnages n'obéissent plus à leur scénario. On suppose alors que le film principal est le deuxième récit, celui qui est enchâssé, et que le récit-cadre est relégué au second plan et n'est qu'une introduction au récit, afin de se jouer du spectateur. Robbe-Grillet a par conséquent utilisé la mise en abyme comme point d'accroche avec lui pour le stimuler du début à la fin. Elle est ici un outil pour dynamiser la fiction et se jouer du spectateur.

1 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p.163

2 Sébastien Févry, *La mise en abyme filmique : essai de typologie*, Liège, Edition du CEFAL, 2000, p.130



Hayward II.

Arts et limites 4.

Barry Flanagan - Hayward II

1972

Dans son oeuvre *Hayward II*, Barry Flanagan utilise un long miroir qu'il met en scène dans une des pièces de l'exposition pour laquelle il imagine ce dispositif. Celui-ci a pour particularité d'être souple et flexible, puisqu'il est laissé libre sur un de ses côtés. Il est donc sensible au courant d'air et oscille selon les mouvements d'air dans la pièce. Au sol, l'artiste a placé des poutrelles peintes de couleurs vives. Une fois encore, ce dispositif n'a aucun sens en lui-même. Il a besoin de la présence du spectateur pour exister, pour réaliser tout le potentiel de son oeuvre. En effet, au moment où quelqu'un pénètre dans cet espace, il se retrouve piégé de façon directe par l'oeuvre, puisque celle-ci occupe la salle entière et qu'il fait donc instantanément partie de son espace. Il devra par ailleurs éviter les obstacles que forment les poutrelles s'il veut s'aventurer plus loin et n'aura pas d'autre choix que de composer avec l'oeuvre, hormis bien sûr celui de quitter la pièce. Il se retrouvera également piégé de façon indirecte, puisque son image va alors être capturée par le miroir pour être déformée, transformée et réfléchie à sa surface. A mesure qu'il va se déplacer dans la pièce, il va prendre conscience de ce double piège. Il pourra ensuite expérimenter les limites de celui-ci, chercher à en comprendre les règles, voire même essayer de le déjouer.

L'oeuvre nécessite donc la présence d'un spectateur pour se réaliser pleinement. L'auteur en a conscience et bien qu'il perturbe les codes classiques de l'art, il n'oublie pas de laisser une place à cet alter ego dont il a besoin. Il lui prépare même un espace à parcourir et à découvrir, une sorte de jeu dans lequel le spectateur pourra choisir sa propre voie et chercher à percer le message mystérieux laissé par l'artiste.

« AU DELÀ DES FORMES QU'ELLE PEUT PRENDRE, LA MISE EN ABYME RESTE AVANT TOUT L'ÉLÉMENT CHARNIÈRE D'UNE COMPOSITION MIROITANTE ET CRISTALLINE, CAPABLE D'ÉCLAIRER, SELON LE VŒU DE GIDE « TOUTES LES PROPORTIONS DE L'ENSEMBLE[...]. » »

Cinquième niveau : Mise en rêve

Le jeu entre auteur et spectateur que provoque la mise en abyme dans l'art est conscient. Le plus haut niveau de cette gradation de procédés l'est également. Il s'agit de la conscience de quelque chose de vertigineux, d'infini. La possibilité de se perdre dans l'oeuvre apparaît alors comme un risque réel, bien que ce ne soit pas le but de l'auteur. En effet, tel Thésée dans le labyrinthe, ce dernier prend soin de laisser un fil d'Ariane visible à l'attention du lecteur, afin que celui-ci puisse se retrouver.

Une oeuvre peut ainsi se refléter à l'intérieur d'elle-même à l'infini, comme dans la célèbre bouteille de Rossi où l'étiquette sur la bouteille représente une bouteille avec une étiquette, qui représente une bouteille et ainsi de suite jusqu'à l'évanouissement de la bouteille.. Cette figure n'est pas sans rappeler le mythe de l'Ourobouros, soit celui du serpent qui se mord la queue. Une mise en abyme à l'infini peut ainsi s'apparenter à un cercle vicieux, une spirale sans fin qui s'enfonce dans l'abyme.

Cet infini peut également être représenté par le degré onirique, le rêve est alors vu comme apothéose de la mise en abyme, il permet également d'atteindre le vertige, l'infini.

L'oeuvre gagne de l'autonomie à chaque niveau de conscience pour accéder ici à une certaine liberté. Afin de se tromper soi-même et surtout de tromper le spectateur, l'auteur doit donner vie à son oeuvre, lui donner une âme pour qu'un début d'interaction avec elle soit possible. C'est ce que nous allons découvrir avec les exemples qui suivent.

Portrait de Michelangelo Pistoletto.

Arts et limites 5.

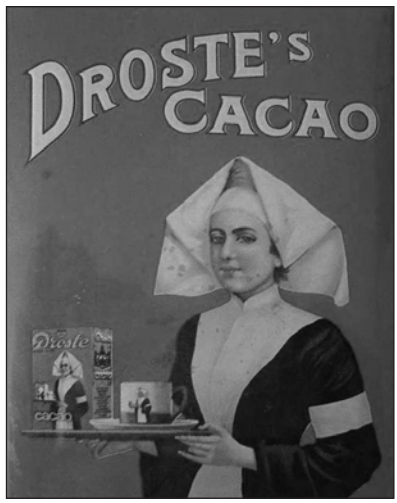
Antonia Mulas - Portrait de Michelangelo Pistoletto

Italie, 1933

Sur ce tableau *Autoportrait* de Pistoletto, comme on l'a déjà expliqué, auteur et spectateur se partagent les rôles clés afin que l'oeuvre se réalise pleinement. Un degré est néanmoins ajouté par la photographie de cette oeuvre. On a affaire ici à un double autoportrait, voire un triple. En effet, en plus du tableau représentant l'artiste dans sa partie fixe, ce dernier est également visible dans sa partie éphémère, ainsi qu'une troisième fois posant debout devant le tableau. Le jeu d'oscillation entre intérieur et extérieur est donc ici poussé à l'extrême. « L'artiste est présent dans son oeuvre, il fait partie de celle-ci. »[1]

L'oscillation entre intérieur et extérieur participe pleinement à l'aspect vivant de l'oeuvre. Ce mouvement entre dedans et dehors offre une sorte d'autonomie à l'oeuvre. En se repliant sur elle-même dans ce jeu de reflets qu'on pourrait imaginer sans fin, l'oeuvre émerge à une certaine conscience. En effet, « l'emploi du miroir peut être interprété comme un désir

1 Valentina Anker et Lucien Dällenbach, *La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes*, in *Art international*, James Fitzsimmons, Volume XIX/2, Février 20, 1975, p.30



Publicité pour le cacao Droste.

de rendre l'oeuvre consciente, comme un effort désespéré d'établir un « feed-back » de l'oeuvre sur elle-même, un semblant d'autoréglage. »[1]

Une fois de plus, la mise en abyme est utilisée pour montrer les coulisses de l'oeuvre, tout en lui permettant de révéler quelque chose de traditionnellement invisible. Cela lui ajoute donc ce semblant de conscience. De la même façon que la statue de Galatée prend vie grâce à Aphrodite dans le mythe de Pygmalion, l'autoportrait de Pistoletto prend ici vie à travers l'oeil de la photographe Antonia Mulas. Un début d'interaction entre intérieur et extérieur voit alors le jour. L'artiste prend conscience de l'autonomie de l'oeuvre, de son existence autre à lui-même. Naît alors la distinction entre lui et le reste du monde que l'on retrouve sur la célébrissime publicité pour le cacao Droste, qui a donné son nom dans plusieurs langues étrangères au concept de mise en abyme : « droste effect », « effeto droste », ...

Débute alors une réflexion vers l'infini.

1 Valentina Anker et Lucien Dällenbach, *La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes*, in *Art international*, James Fitzsimmons, Volume XIX/2, Février 20, 1975, p.45

Second meeting.

Arts intra-muros 5.

James Turrell - Second Meeting

Los Angeles, 1989

Second Meeting est une des premières œuvres de la série *Skyspaces* de James Turrell. Elle incarne les thèmes clés de son travail : espace et lumière.

« We don't normally look at light ; we're generally looking at something light reveals. »[1]

La lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle, est une matière intouchable qu'il faut valoriser. Elle a une présence physique que Turrell veut mettre en valeur et il tente de l'apprivoiser grâce à l'architecture. En effet, en isolant le spectateur à l'intérieur d'une boîte carrée, qui ne possède qu'une porte et qu'une ouverture zénithale, il lui permet de dialoguer seul-à-seul avec le ciel et la lumière. Par cette ouverture, il cadre le ciel, il en fait une peinture vivante qui se modifie du jour à la nuit. C'est une mise en abyme du ciel, capturé dans le plafond d'une pièce. En ne nous en montrant qu'un petit morceau, Turrell veut nous en faire prendre conscience. Cette isolation d'une partie du ciel permet notamment d'intensifier sa couleur bleu, et de faire abstraction de ce qui pourrait déranger la vision.

1 Interview de James Turrell in *Exclusive*, Art 21, 2013

En ramenant le ciel de l'extérieur à l'intérieur de l'espace où l'on se trouve, il offre alors un nouveau rapport en l'homme et le ciel. En les séparant par une limite - c'est-à-dire la pièce -, il permet de les rapprocher.

De plus, Turrell veut offrir au spectateur une approche différente de l'art :

« My work has no object, no image and no focus. With no object, no image and no focus, what are you looking at ? You are looking at you looking. What is important to me is to create an experience of wordless thought. »[1]

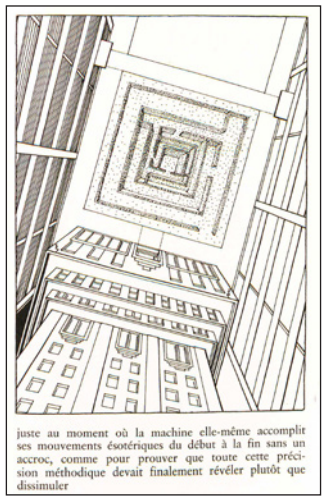
On ne regarde donc pas seulement le ciel, on se regarde également en train de regarder. C'est une sorte de mise en abyme de nous-mêmes, un accès vers la profondeur de nos pensées. C'est comme si cette pièce isolée nous amenait dans un autre monde rêvé.

De même que certains auteurs prennent conscience d'eux-mêmes par défocalisation, comme l'écrit Paul Valéry « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite… »[2], Turrell veut ouvrir la vision du spectateur et le placer dans la position à la fois du regardant et du regardé. Ce procédé permet de distinguer ce que l'on contrôle de ce que l'on ne contrôle pas : « We are receiving these perceptions, as opposed to creating them. But we do create reality in which we live.»[3] La mise en abyme est donc ici pleinement liée au sens de la vision.

1 www.jamesturrell.com

2 Paul Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*, Editions du Sagittaire, Paris, 1931, p.43

3 Interview de James Turrell dans *Exclusive*, Art 21, 2013



La Cage, p.153.

Arts et illusions 5.

Martin Vaughn-James - La Cage

Belgique, 1986

La Cage, chef-d'oeuvre de la bande dessinée, a été inspiré à son auteur par le Nouveau Roman, mouvement littéraire qui cherchait à mettre en question de façon expérimentale les fondements même de la littérature. On retrouve, traduits en images, tous les éléments importants sur lesquels travaillaient les auteurs de ce courant. Il applique méthodiquement les mécanismes et les règles mis en place par les Nouveaux Romanciers. Il n'y a donc dans *La Cage* aucun personnage représenté et l'ouvrage est organisé selon une logique quasi mathématique, case par case, cage par cage. C'est un livre qui s'auto-construit sous les yeux du lecteur, de façon machinique.

« L'important, le principal est de savoir ce qu'il faut observer. »[1]

La Cage est en réalité une sorte de système vertigineux de mises en abyme qui « oblige [le lecteur] à prendre position au coeur du dispositif narratif, à trouver sa propre voie dans cette galerie des glaces »[2]. Tous les repères du lecteur sont bouleversés, il ne peut plus se rattacher aux éléments auxquels

1 Edgar Alan Poe, *Histoires extraordinaires*, J'Ai Lu, Paris, 2004

2 Claire Latxague, *L'image dans le récit, La Cage ou la mise en abyme iconique*, in Textimage n°4, 2011, p.3

il est habitué. Le lecteur devient donc membre actif de cet ouvrage, sans même s'en apercevoir. Il est ainsi impliqué dans le déchiffrage de l'histoire, dans sa compréhension.

Il n'y a pas de texte présent dans les cases de *La Cage*. Seul un paragraphe placé sous les dessins accompagne le lecteur dans son parcours, comme une voix off qui lui apporterait les pistes nécessaires au déchiffrage de l'histoire, mais sans pour autant lui donner toutes les solutions. Bien au contraire même, ces textes ne représentent en fait que des indices : nécessaires à Vaughn-James afin de ne pas perdre l'attention du lecteur et de le rattacher continuellement à l'histoire, mais minimaux afin que ce dernier doive choisir sa voie dans l'ouvrage, construire sa propre histoire.

Tout au long de l'ouvrage, le lecteur est invité à suivre les mouvements d'un personnage qui n'existe pas. Ainsi, lorsqu'il se retrouve entraîné au sommet d'un gratte-ciel (p. 153), il lui est proposé de plonger dans l'abyme au sens propre, comme au figuré, en direction d'une construction labyrinthique se trouvant en contrebas. L'auteur joue avec le lecteur, conscient du risque de le perdre dans l'abyme de l'illusion.

Arts et illusions 6.

Italo Calvino - Les villes invisibles

Italie, 2002

Les villes invisibles est construit sur la base d'un dialogue imaginaire entre Marco Polo et Kublai Khan, où les deux personnages proposent une réflexion sur le monde, en décrivant des villes inventées. Ce n'est certainement pas l'ouvrage de Calvino où la mise en abyme est la plus présente, mais c'est celle qui offre le plus de rapports à la fois avec ce procédé et avec l'architecture. L'auteur utilise ce dialogue afin de communiquer avec le lecteur, de le faire réfléchir. Il a donc pleinement conscience de son propre rôle et surtout de celui du lecteur, car comme Marco le dit à Kublai, «ce qui commande au récit, ce n'est pas la voix, c'est l'oreille.»[1]

Dans la description de certaines villes, on retrouve des indices qui révèlent la présence de mise en abyme. Par exemple, dans la ville d'Eudoxie «on conserve un tapis dans lequel tu peux contempler la forme de la ville [...] si tu t'arrêtes pour observer attentivement, tu te persuades qu'à chaque point du tapis correspond un point de la ville et que tout ce que contient la ville est compris dans le dessin »[2]. Le tapis est donc un véritable miroir de la ville, contenu à l'intérieur d'elle-même. Edoxie est décrite comme une ville confuse qui grouille d'activités. Le tapis est un reflet parfaitement statique et harmonieux de l'ensemble, comme si la réalité n'avait pu égaler cette carte ordonnée. La question qui nous vient alors est de savoir si c'est bien le tapis qui est le reflet de la ville ou si c'est plutôt la ville qui est le reflet du tapis. La mise en abyme confond ainsi les deux niveaux de réalités, obligeant le lecteur à choisir lui-même son angle de vue.

Autre ville, autre principe. Dans la ville de Zobéïde, il existe une dimension onirique. L'histoire dit que plusieurs hommes ont rêvé dans leur sommeil qu'ils poursuivaient une femme aux longs cheveux à travers le labyrinthe des rues d'une ville, sans jamais l'atteindre. Après leur réveil, ils ont cherché cette ville et se sont retrouvés tous ensemble au milieu de nulle

1 Italo Calvino, *Les villes invisibles*, Gallimard, Paris, 2013, p. 164
2 Ibid., p. 121

part. Ils décidèrent alors de construire la ville dont ils avaient rêvé et c'est ainsi qu'elle vit le jour. Le rêve est vu ici à la base même de la réalité, comme impulsion première de celle-ci. Il n'est donc pas toujours une ouverture vers l'infini, mais peut être là avant même que la ville existe. Il est dans tout les cas mis en miroir d'une réalité. Ou alors, est-ce la réalité qui est mise en miroir du rêve?

Mise en perspective

Par un reflet de l'oeuvre plus ou moins fidèle, la mise en abyme permet de révéler son fonctionnement et sa structure. Par la répétition qu'elle instaure, elle trouble l'oeuvre en la dédoublant, en introduisant un autre niveau de narration à l'intérieur d'elle-même. Ces deux effets remettent alors en question l'unité de l'oeuvre-cadre, puisqu'ils l'interrogent et essayent de la redéfinir, tendant à la faire éclater en de multiples morceaux.

Paradoxalement, la mise en abyme permet également de rassembler les fragments de récits qui font référence à l'oeuvre-cadre. Division et unification sont ainsi relevés par Jean Ricardou :

«Tel est son rôle antithétique : l'unité, elle la divise;
la dispersion, elle l'unit»[1].

Il est important de noter également un autre des rôles de la mise en abyme. Entre les deux protagonistes principaux et l'oeuvre, il existe une rupture, puisqu'ils sont étrangers les uns aux autres. En effet, le spectateur qui observe par exemple une photographie se pose d'emblée comme extérieur à elle, comme différent d'elle. Le mise en abyme, par son fonctionnement de miroir, participe alors à supprimer cette barrière dans chacune des relations : la relation spectateur-oeuvre, la relation auteur-oeuvre et la relation auteur-spectateur. Elle est donc source de rapports autour de l'oeuvre et entre les personnages-clés qu'elle implique.

Dans cette partie, les principaux mécanismes de la mise en abyme dans les arts ont maintenant été soulevés. Puisque le but final est de pouvoir comparer arts et architecture, de faire des parallèles entre ces deux domaines, il est nécessaire de voir comment ce procédé est applicable à chacun d'entre eux. Ainsi, nous constatons qu'il est possible, pour la plupart des mécanismes, de les appliquer aussi bien aux arts qu'à l'architecture, pour autant que l'on ne les utilise pas en l'état. En effet, arts et architecture possèdent des différences qu'il ne s'agit pas ici d'oublier. Il est donc nécessaire d'opérer à des transformations de ces principes afin d'ensuite les utiliser

1 Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, p.75

dans le domaine qui est le nôtre, soit l'architecture.

Cher lecteur, une question reste encore à poser.

Comme vous l'avez constaté, au fur et à mesure de sa prise de conscience, l'oeuvre d'art ne gagne pas seulement en clarté, mais également en liberté. Elle devient autonome, elle obtient une sorte d'existence qui lui est propre. L'oeuvre prend ainsi une dimension supplémentaire en devenant comparable à la réalité. Cela lui ajoute un aspect inquiétant, comme le relève très justement Borges dans ses Enquêtes *:*

« Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des Mille et Une Nuits? Que Don Quichotte soit lecteur du Quichotte et Hamlet spectateur d'Hamlet? Je crois avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que, si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. »[1]

Voici peut être ce qui explique que la mise en abyme fascine tant, car elle pose une question universelle et profonde. D'une certaine façon, elle remet en question notre existence même, nous positionnant au coeur d'une réalité à tiroirs.

C'est ici que nous approchons du cadre de ce livre. Lecteur, vous allez bientôt devoir prendre une nouvelle décision, celle de savoir si vous allez fermer l'ouvrage ou le lire dans l'autre des deux sens.

Cet ouvrage possède en effet deux parties.

Deux miroirs. Placés l'un en face de l'autre, ils se dupliquent et échangent leur reflet à l'infini.

1 Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1957, p.83

TABLE DES MATIÈRES

Mise en bouche

Premier niveau : Mise en reflet

Giotto di Bondone - *Arts et échelles 1.*
Pietro Lorenzetti - *Arts intra-muros 1.*
William Shakespeare - *Arts et échelles 2.*
Maître du Haut-Rhin - *Arts intra-muros 2.*

Deuxième niveau : Mise en contact

André Gide - *Arts et langage de la construction 1.*
Jan Van Eyck - *Arts et limites 1.*
André Gide - *Arts et échelles 3.*
Federico Fellini - *Arts et langage de la construction 2.*
Maurits Cornelis Escher - *Arts et illusions 1.*
Martin Vaughn-James - *Arts et limites 2.*

Troisième niveau : Mise en scène

La Maison des Griffons - *Arts et illusions 2.*
Diego Vélasquez - *Arts et langage de la construction 3.*
Helmut Newton - *Arts et limites 3.*
François Truffaut - *Arts intra-muros 3.*
Michelangelo Pistoletto - *Arts et illusions 3.*
Georges Perec - *Arts et langage de la construction 4.*

Quatrième niveau : Mise en jeu

Georges Perex - *Arts intra-muros 4.*
René Magritte - *Arts et illusions 4.*
Alain Robbe-Grillet - *Arts et échelles 4.*
Barry Flanagan - *Arts et limites 4.*

Cinquième niveau : Mise en rêve

Antonia Mulas - *Arts et limites 5.*
James Turrell - *Arts intra-muros 5.*
Martin Vaughn-James - *Arts et illusions 5.*
Italo Calvino - *Arts et illusions 6.*

Mise en perspective

BIBLIOGRAPHIE

ANKER Valentina et DÄLLENBACH Lucien, *La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes*, in *Art international*, James Fitzsimmons, Volume XIX/2, Février 20, 1975, pp. 28-32, 45-48

BECCHIS Michela, *Pietro Lorenzetti*, Silvana Editoriale, Milan, 2012

BORGES Jorge Luis, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1957

CALVINO Italo, *Les Villes invisibles*, Gallimard, Paris, 1972

CHAMARAT Gabrielle et GOULET Alain, *L'auteur*, Presses universitaires de Caen, Caen, 1996

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Editions du Seuil, Paris, 1979

FEVRY Sébastien, *La mise en abyme filmique : essai de typologie*, Liège, Edition du CEFAL, 2000

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses (une archéologie des sciences humaines)*, Paris, Gallimard, 1966

GENOVA Pamela Antonia, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Purdue Universtiy Press, West Lafayette, Indiana, 1995

GIDE André, *Oeuvres complètes d'André Gide*, éd. augm. de textes inédits établie par L. Martin-Chauffier, 1, Journal, 1er-2e cahiers ; Paris, Gallimard, 1932

GIDE André, *Journal 1887-1925*, Gallimard, Paris, 1996

GIDE André, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Paris, 1925

GIDE André, *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927

JACQUOD Valérie Michelet, *Le Roman symboliste : un art de l'«extrême conscience»*

LATXAGUE Claire, *L'image dans le récit, La Cage ou la mise en abyme iconique*, in Textimage n°4, 2011

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 2003

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1981

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974

PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi*, Fayard, 1978

PHAY-VAKALIS Soko, *Le miroir dans l'art de Manet à Richter*, Edition l'Harmattan, 2001

PISTOLETTO Michelangelo, *Il segno d'Arte, Catalogue d'exposition*, Centre d'art contemporain de Thiers et de Vassivière, Musée de Rochechouart, Clermont-Ferrand, 1993

POE Edgar Alan, *Histoires extraordinaires*, J'Ai Lu, Paris, 2004

RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman*, Editions du Seuil, Paris, 1973

SHAKESPEARE William, *Hamlet*, J'Ai Lu, Paris, 2004

SIMONNET Claude, *Queneau déchiffré*, Julliard, 1962

VALERY Paul, *La Soirée avec Monsieur Teste*, Editions du Sagittaire, Paris, 1931

VITRUVE, *De l'architecture*, Tomes premier et deuxième, C. L. F. Panckoucke, 1847

SITES INTERNET

JAMES TURELL

www.jamesturrell.com

DIVERS

https://www.wikipedia.org/

CINÉMATOGRAPHIE

FELLINI Fredercio, *Huit et demi*, 1963

ROBBE-GRILLET Alain, *Trans-Europ-Express*, 1967

TRUFFAUT François, *La Nuit américaine*, 1973

TURRELL James, Interview tiré de *Exclusive*, Art 21, 2013

SOURCES DES IMAGES

Couverture
WILTON-ELY John, *Piranèse, les vues de Rome, les Prisons*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1979
Couverture du livret bibliographique
http://www.wikiart.org/en/m-c-escher/drawing-hands

Giotto di Bondone
http://fr.wikipedia.org/wiki/Triptyque_Stefaneschi

Pietro Lorenzetti
BECCHIS Michela, *Pietro Lorenzetti*, Silvana Editoriale, Milan, 2012

Maître du Haut-Rhin
http://bettybook22.canalblog.com/archives/2012/10/24/25413643.html

Van Eyck
http://fr.wikipedia.org/wiki/Jan_van_Eyck

Maurits Cornelis Escher
http://www.mcescher.com/gallery/italian-period/hand-with-reflecting-sphere/

Martin Vaughn-James
VAUGHN-JAMES Martin, *La Cage*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 1986

La Maison des Griffons
ROMANO Serena, Cours *Représentation de l'espace*, 2014

Diego Velasquez
http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Ménines

Helmut Newton
http://www.lemotlachose.com/new-look-sur-newton-au-grand-palais/

François Truffaut
http://chavirages.blogspot.ch/2011/04/la-nuit-americaine-tournage-de-film.html

Michelangelo Pistoletto
http://www.telegraph.co.uk/culture/3675649/Artists-Self-Portraits-from-the-Uffizi.html

Georges Perec
https://blogs.cornell.edu/exlibris/2014/05/14/la-vie-mode-demploi-de-georges-perec/comment-page-1/

Georges Perec
OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1981
http://vergile.unblog.frcategoryxviii-e-le-sage

René Magritte
ANKER Valentina et DÄLLENBACH Lucien, *La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes*, in *Art international*, James Fitzsimmons, Volume XIX/2, Février 20, 1975, pp. 28-32, 45-48

Barry Flanagan
ANKER Valentina et DÄLLENBACH Lucien, *La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes*, in *Art international*, James Fitzsimmons, Volume XIX/2, Février 20, 1975, pp. 28-32, 45-48

Michelangelo Pistoletto
ANKER Valentina et DÄLLENBACH Lucien, *La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes*, in *Art international*, James Fitzsimmons, Volume XIX/2, Février 20, 1975, pp. 28-32, 45-48
http://en.wikipedia.org/wiki/Droste

James Turrell
TURRELL James, Interview tiré de *Exclusive*, Art 21, 2013